(مقدمة العدد)

الرغبة في الاعتراف

1

سأبدأ بما ورد في رواية إسبانية عنوانها (حياة لثريودي ثورمس، وحظوظه ومهنه) (مؤلف مجهول، ترجمة عبدالرحمن بدوي) وسيتضح سبب ما أوردته فيما بعد. ورد في هذه الرواية ما يلي «من ذا يظن أن الجندي الذي يتقدم لتسلق السور هو امرؤ يكره الحياة؟ لا أحد طبعًا. إن الشهوة إلى المديح تجعله يعرّض نفسه للخطر. وهكذا الأمر في الفنون والآداب».

تقترح هذه العبارة مفهومًا يثري النقاش المتعلق بالتحديث الثقافي، ليس في المملكة فحسب بل في أي جزء من العالم. ذلك أن التحديث الثقافي شأن بشري، وهو شديد الصلة ببحث البشر ورغبتهم في الاعتراف. يترتب على هذا أن فهم رغبة البشر في الاعتراف من حيث هو محرك للتحديث الثقافي يمكّن من إعادة تفسير كثير من التحديثات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

هناك فكرة مركزية في الفلسفة منذ أفلاطون إلى نيتشه؛ أعني الرغبة في الاعتراف التي تبلورت عند هيجل واتخذت صورتها في جدل السيد والعبد، وأود أن أؤكّد هنا على المعنى الذي الصقه بها فوكوياما الذي اعتبر الرغبة في الاعتراف محركًا للتاريخ. لكن عندما أتناول فكرة الرغبة في الاعتراف من جهة علاقتها بالتحديث الثقافي فإنني أدرك المعنى التاريخي للتحديث الثقافي.

يمكن لمفهوم الرغبة في الاعتراف أن يغني أفعال النُّخب معرفيًا. وعلى هذا المستوى توجد الرغبة في الاعتراف كمجال ثقافي للصراع؛ ذلك أن مفهوم الرغبة في الاعتراف يستند إلى افتراض أن التحديث الثقافي يرتبط بطريقة ما بالصراع بين النُّخب المحافظة وبين النخب الطليعيّة؛ فالنّخب المحافظة ترغب في أن تحافظ على ما هو موجود في المجتمع، أي: أن يبقى الواقع كما هو، في حين ترغب النّخب الطليعية في أن يُعترف بمجموع أفكارها. فإذا ما طوّرت النّخب الطليعية أفكارًا حول سمات التحديث الثقافي، واكتسبت أفكارهم مغزى اجتماعيًّا وثقافيًّا فإن هذه الأفكار يمكن أن تصبح مجالاً للمعارضة من قبل النُّخب المحافظة، وإذا لم تتّفق النخبتان، فإنهما مختلفتان. إن العلاقة بين النّخبتين معقدة؛ فأفكارهما جزء من أيديولوجيا؛ لذلك يجب أن يُدرس اختلافهما كجزء من عملية التحديث الثقافي.

2

في الإطار أعلاه يمكن أن نفهم حديث هيكل قي مقدمته لكتاب (وحي الصحراء) عن جيل من السعوديين بين الثلاثين والأربعين يطفر بالحماس. شديد الولع بالاطلاع، ينقد الكتب التي يقرأها، ويقف على أدق صور التفكير الحديث. لذلك ليس من قبيل الصدفة أن يعنوَن أحد أهم كتب مرحلة التحديث الثقافي والأدبي في المملكة بـ «نفثات من أقلام الشباب الحجازي». فالفعل (نفث) يتضمن بشكل ملموس حالة مصدور لابد له من أن ينفث، وفكرة النفث فكرة توتر وسرعة ونفخ، وهي أفكار تطابق التحرر الذاتي، وتحطيم الإنسان سجنه الرهيب لكي يجعله أرحب وأوسع، أو على الأقل: يتجاوز ضيق سجن من تستغرقه قيوده.

وفي الإطار ذاته أيضا تنبه الصبان في مقدمة كتاب «نفثات من أقلام الشباب الحجازي» لهذه الروح الجديدة، وأبدى قلقه منها. هل هو الخوف على هؤلاء الشباب أو الخوف منهم؟! لا أحد يعرف بدقة. كل ما في الأمر أنه طالبهم بالاعتدال، والاستفادة من خبرة الشيوخ والتعاون معهم، وهو ما لم يكن في بال هؤلاء الشباب، إذ توازن بعض مقالات الكتاب بين جيل ينشأ بروح متقدة ويرنو إلى الغد، ويعمل من أجل المستقبل، وبين جيل شيوخ انتهى، أو هو على وشك أن ينتهي.

3

تشكل من هؤلاء الشباب الراغبين في التحديث وسط ثقافي غير مسبوق في إقليم الحجاز. تُقام الندوات وتُعقد الاجتماعات لمناقشة القضايا الأدبية والفكرية. يقضون الليالي في حوار عن آراء أفلاطون في جمهوريته، والفارابي في مدينته الفاضلة، وداروين ونظريته في أصل الأنواع. إن الإنسان هو بطل هؤلاء الشباب الرئيس إن جاز التعبير، وهو العصب لمشروعهم التحديثي. وخلاصة مقال «من نافذة الخيال» الذي افتتح به محمد حسن عواد كتابه المهم (خواطر مصرحة) يدعم هذه الفرضية. فهناك تباين بين إنسانين: أحدهما - اختار الحلوى - يؤمن بأن القيم المطلقة شرط من شروط الحياة، ويميل إلى السلبية والإذعان، ويتوقع الاستمرار في المجتمع لأنه غير واثق من التغيير، أما الآخر فعلى العكس - اختار مشعل النار والسيف - يؤمن بالتغيير ويرغب فيه، ويثق في أنه يستطيع أن يتغير ويسيطر على أي شيء يأخذه في الحسبان.

لا ينصب تفكير هؤلاء الشباب على الإنسان باعتباره موضوعًا نهائيًّا، ولكن على الصيرورة التي تؤدي إليه. يتعلق الأمر بتحليل الحياة الذي سيبدأ بما سُمّي آنذاك «فلسفة الحياة العصرية» ومضمونها دساتير الحياة الحديثة التي ساهم في وضعها تاريخ الفكر الإنساني والحياة البشرية

والطبيعة ومسار الحضارات المتعاقبة، وأخذت في حسبانها احتياجات الإنسان الأساسية كالحرية وإعمال العقل والعيش من أجل الحياة والعمل والطموح واستقلالية الإنسان.

لقد نتج عن هذا الجيل أعمال طلائع الفكر التي تمثل علامات مهمة على صعيد التحديث الثقافي والأدبي والاجتماعي، كأفكار محمد حسن العواد الإصلاحية، وأطروحات حمزة شحاتة الفكرية، وأفكار أحمد السباعي الاجتماعية والتربوية، و أفكار آخرين في الترجمة والطباعة والتأليف والتعليم، والإنجازات والمشاريع المتعلقة بالتحديث الاقتصادي والاجتماعي. والآن إن كنا نعود إلى تلك التطورات التاريخية وبعناوين بحثية كالإنسان الحديث عند العواد، أو إشكالية الحداثة عند حمزة شحاتة... إلخ، فإننا نشير إلى وضع اجتماعي وتحديث ناقص يحتاج إلى أن يستكمل، وبمبرر واقعي هو أن المشكلات والقضايا التي طرحت آنذاك لم نتجاوزها فعلاً.

***

غير أنني – وإن ركزت على النخب الثقافية الطليعية – لا يمكن أن أنسى الناس؛ فالسعوديون لحسن الحظ لم يجبلوا على اليأس، بل على الأمل، لا يفكرون في الموت وحده، بل أيضا في الرغبة في أن يحيوا ويعيشوا. لم يخلقوا للعزلة،

بل للحظات الاتصال. إن آمالهم في كل مرحلة من المراحل التاريخية، وحمى إصرارهم على أن يكسبوا ويعيشوا، وتوقهم إلى أن يتنفسوا كلما تيسر لهم ذلك، هو ما ساعد تلك النخب الطليعية على مواجهة النخب المحافظة.

تتعلق أسئلة أفراد المجتمع السعودي بالحياة السعيدة؛ ذلك أنه لا فائدة من تحديث لا يهدف إلى السعادة. وببحثهم عن السعادة في الدنيا ساعدوا النخبة الطليعية بأسئلتهم: أين تتجلى السعادة بما أن لا معنى لها إلا على مستوى الحياة البشرية؟ في شعور الناس بالرضا الذي يحسون به نحو الحياة الدنيا، في تمنيهم أن تستمر حياتهم بالطريقة ذاتها، في رغباتهم ومشاريعهم التي يخططون لها. إن من بين التغييرات التي تحدث في المجتمع بهدف السعادة لا شيء يكتسي أهمية كبرى مثل الدعوة إلى تحديث المجتمع بكل بناه السياسية والاجتماعية والفكرية والاقتصادية، وفي صياغة مشاريع جزئية أو شاملة، جذرية أو إصلاحية طبعت هذه المرحلة.

ترتب على تحديث بنى المجتمع أن حدث تغيير في فهم الناس لأنفسهم، وفي طبيعة الأدب والأديب ومكانتهما. «إن ظهور فن أدبي جديد يأتي جزءًا من الإجراءات الطويلة والمعقدة التي تغير فهم الناس لمجتمعهم، وتقبلهم لأنفسهم، قبل أن يتغير الخطاب الذي يعالج خبرتهم (صبري حافظ).

وقد كان ظهور بعض الأنواع الأدبية كالمقال والقصة والرواية والمسرحية في مراحل التحديث التاريخية جزءًا من هذه الإجراءات الطويلة والمعقدة. إن الأدب لا ينشأ في الفراغ، بل في حضن مجموع من الخطابات الحية التي يشاركها في خصائص عديدة (تودوروف). لذلك ليس من المصادفة أن تتغير حدود الأدب على مجرى التاريخ.

***

إن أسرة المجلة لممتنة لكل الأصدقاء الباحثين الذين أثروا هذين العددين من علامات في جزأيه (الأول والثاني)، وأحسب أنهم سيعذرونها حين لم تتوقف هذه المقدمة عند كل دراسة من دراساتهم التي تعبوا في إعدادها؛ ذلك أن هذه المقدمة القصيرة لن تقول شيئًا ذا أهمية يعفي القراء من قراءة تلك الدراسات، قراءةً أعتقد أنها ستمكنهم من أن يروا التحديث من وجهات نظر مختلفة. وإن أسرة المجلة سعيدة جدًّا بتفهم نادي جدة الأدبي، ودعم رئيسه (أ. د. عبدالله السلمي) ومجلس إدارته. لقد كان لمتابعة رئيس النادي، وتشجيعه على نشر الدراسات في مجلة علامات ما يجعل أسرة المجلة ممتنة له. وآمل أن تُتوج جهوده وجهودنا برضا القارئ عن هذا العدد.

علي الشدوي

أزمة النقد العربي في الوقت الراهن
وفواتنا الحضاري

فخري صالح

يلزم النقدَ العربي في الوقت الراهن خلخلةٌ لأساساته وتوجهاته النظرية وإجراءاته الأسلوبية، وإعادةُ نظر في رؤيته للعالم. يلزمه ثورة كوبرنيكية تعصف به وتعيده إلى صدارة المشهد الذي احتله في خمسينيات القرن الماضي وستينياته، جزءاً مؤثراً من مشهد التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية. على مؤسسة النقد العربي، إن كان ثمّ مؤسسة، أن تبدد الضباب الكثير الذي تكاثف حول مفهوم النقد ودوره حتى حجب هذا الحقلَ الهامّ في المشهد الأدبي الواسع، كما جعله يعيش في عزلة عن المتلقين، متحولاً إلى قراءة تقنية نخبوية الطابع في الدراسات التي تنشرها المجلات المتخصصة التي يقرؤها عدد محدود من المتابعين والمهتمين.

لقد انسحب النقد العربي من المشهد الثقافي العام لأسباب عديدة، أهمها انفصاله عن سياق إنتاجه وحقله السياسي الاجتماعي، الذي يفترض أنه طالع منه، وكذلك انشغاله بنوع من «النصيّة» المتحذلقة التي تضع النص الأدبي في سدّة العالم وكأنه ولد من الهواء منبتّا عن العناصر السياسية والاجتماعية والثقافية العميقة التي جعلته ممكنا. أصبح النص الأدبي، من منظور هذا النقد، مجرد أحرف وكلمات لا تتصل بالعيش اليومي للبشر والكائنات. كما صار الناقد العربي تلميذاً، غير نجيب في معظم

الأحيان، في حضرة النظريات الأدبية الطالعة في بيئات ثقافية أخرى، يردد ما قاله النقاد الذين يمثلون الموضات الجديدة التي تروج لسنوات عدة في العواصم الثقافية العالمية ثم تختفي. ولأن هذه التيارات النظرية لا تتجذر في الواقع الثقافي الوافدة إليه فإنها تظل مجرد أيقونات ثقافية تهمّ النخب وحدها، دون أن تتصل بحاجات حقيقية للثقافة العربية التي يمثل الأدب، بالنسبة لها، بل الفنون عموما، تدخلاً سياسياً اجتماعياً، وانخراطاً كيانياً في الحياة العامة.

هكذا، ومع تحول الكتابة النقدية إلى نوع من المزاوجة بين اقتباس الرؤى النظرية المتكاثرة، في فضاء الثقافات المركزية في العالم الغربي، والتي ينفي بعضها بعضاً، وبين الممارسة التقنية، اللغوية والأسلوبية والبنيوية، وحتى القراءة الثقافية السطحية للظواهر، مات الناقد العربي واكتفى بحضوره الأكاديمي الباهت بين تلامذته، أو دوره كمعلق على النصوص، ولم يعد له ذلك التأثير الذي كان له أيام طه حسين، وعباس محمود العقاد، ومحمد مندور، ورئيف خوري، وإحسان عباس، وعز الدين إسماعيل، وعبد القادر القط، وشكري عياد وغالي شكري. لقد صار الناقد عنصراً مكملاً للمشهد الأدبي، لا جزءاً أساسياً مؤثراً فيه.

انطلاقاً من هذه الخلفية الكئيبة لواقع النقد العربي المعاصر علينا أن نعيد تقويم دور الناقد في سلسلة التحولات الأدبية. من الضروري أيضاً إعادةُ النظر في واقع النظرية والنقد المعاصرين في ضوء التحولات السياسية والاجتماعية الراهنة في الوطن العربي والعالم، من خلال التشديد على أن النظرية الأدبية والممارسة

النقدية هما إعادة إنتاج للعلاقات السياسية الاجتماعية. لقد كان انسحاب النظرية والنقد في العالم خلال نصف القرن الأخير نوعا من التعليق الصامت على التوجهات السياسية والاجتماعية التي تلغي الإنسان وتؤله السلعة بوصفها الصنم الجديد الذي تتعبد له البشرية. هذه آفة أصابت شمال الكرة الأرضية قبل جنوبها، والعالم المتقدم الأول قبل أن تصيب العالم الثالث الذي كان مثقفوه ونقاده، وماز الوا، ينظرون إلى الغرب نظرة انبهار بموضاته الثقافية والنقدية، ساعين، ما أمكنهم ذلك، إلى تقليده.

لكن التحولات السياسية الأخيرة، ممثلة في ما يسمى «الربيع العربي» وحركات «احتلوا» في عدد من دول الغرب، فتحت الباب مجدداً أمام النظرية والنقد لإعادة وصلهما بوسط إنتاجهما، وتأمل مفهوم الفعاليّة والمشاركة السياسية والاجتماعية من وجهة نظر النقد والنظرية. وهو ما يدعونا إلى إعادة تأمل الظاهرة النقدية العربية، وبحث الإشكاليات المستعصية التي لم نجد حلولاً لها رغم ما أرقناه من حبر كثير في الحديث عنها.

يرى سيد البحراوي، في كتابه **البحث عن منهج في النقد العربي الحديث**، والذي يشن فيه هجوماً شاملاً على النقد العربي الحديث، أن الممارسة النقدية العربية الراهنة لا تزيد عن الجمع والتلفيق والتقميش من النظريات التي تظهر في الغرب ثم تختفي، ليقوم النقاد العرب بتلقفها بعد أن تكون حلّت محلها نظريات أخرى. فالاتجاه السائد بين نقاد ما يسميه البحراوي النقد الجديد «هو الجمع بين أكثر من منهج في الوقت ذاته أو الانتقال بسهولة من منهج لآخر حسب مقتضى الحال (أو ما يتصور أنه جديد في

النقد الأوربي). ولعل الأمثلة أكثر من أن تحصى لنقاد انتقلوا من الواقعية إلى البنيوية إلى الأسلوبية ثم إلى التفكيكية في مدى لا يزيد عن عقد من الزمان، وآخرون انتقلوا من المنهج الاجتماعي إلى البنيوية ثم إلى التفكيكية، وفريق ثالث من المنهج النفسي إلى البنيوية ومنه إلى التفكيكية.. إلخ[1]. أي أن البحراوي يردّ أزمة النقد العربي، منذ ثمانينيات القرن الماضي، في جانب من جوانبها، إلى سرعة الأخذ وتقليد النظريات النقدية الغربية، ثم الانتقال في غضون فترات زمنية قصيرة إلى نظريات نقدية غربية أخرى، دون تدبّر لما يفيدنا من هذه النظريات وما لا يفيدنا في درسنا النقدي. إن الناقد العربي يتحوّل في هذه الحالة إلى مستهلك للنظريات والأفكار شأنه في ذلك شأن مستهلكي السلع الآتية من مصانع الغرب المتقدمة، ناظراً إلى السلعة بالانبهار نفسه الذي ينظر به مواطن العالم الثالث إلى السلع والمنتجات الاستهلاكية الكثيرة التي تضخها في أسواقنا مصانع الغرب كلّ يوم. يتعامل العقل التابع مع الفكر والنظرية الغربيين من منظور تقديسي تصنيمي، فلا يجرؤ على مساءلة النموذج الذي يختار تبنيه وتطبيقه على النصوص العربية التي يدرسها. ولهذا فإن انتقاله إلى نموذج آخر ينبع من الانبهار نفسه الذي تملّكه تجاه النموذج الأول، وهكذا دواليك. إن المغلوب يقلّد الغالب في كل شيء، في الملبس والمأكل والمشرب، وحتى في الثقافة والفكر والنقد. «إن العقل التابع، أي العاجز عن الإبداع، هو عقل لا يستطيع التعامل مع الأفكار والآراء والنظريات تعاملاً حراً مبدعاً. هو يتعامل معها، (وخاصة إذا كانت حاملة الخاتم الأوربي المتميز) باعتبارها صنما لا يجوز المساس به من ناحية،

وسلعة يمكن التسلي بها واستخدامها لبعض الوقت من ناحية أخرى. وفي كلتا الحالتين تصبح هذه الأفكار والمناهج، آلة من آلات القمع الذهني والاجتماعي فهي من حيث أصلها قوة مطلقة لا نجرؤ إلا على التعامل معها كما هي، وليس تفكيكها وإعادة إدماجها في نسقنا الذي يحقق التناسق بينها وبين غيرها، فتبقى في الحالتين قيمة مطلقة في ذاتها، لا إمكانية لتحريرها، وتعديلها أو تخليصها من إطلاقيتها وإدماجها في نسقي الخاص الجديد[2].

يضع سيد البحراوي إصبعه على جذر الإشكالية المعقدة التي حكمت علاقة الناقد العربي الحديث، وأكثر منه المعاصر، بمصادره النظرية ومعرفته النقدية التي تحصّلت له من خلال قراءته المباشرة في لغات النظرية الغربية الأساسية، أو عبر الترجمات (التي تعاني في كثير منها من أخطاء الترجمة والغموض والبلبلة وسوء الفهم واللغة الاصطلاحية التي فشلت في أن تصبح جزءا أصيلا من اللغة النقدية المفهومة والشائعة بين النقاد العرب أنفسهم فكيف بالطلبة والقراء). إن المشكلة تتصل بالعقل التابع المنبهر غير المنتج ولا تتصل، من بين أشياء أخرى، بما تعارفنا عليه من ضرورة تحقيق مزاوجة بين الأصالة والمعاصرة؛ ففي دول تابعة، سياسيا واقتصاديا وعلميا، وكذلك فكريا وثقافيا، لا يمكننا تعيين الحدود التي تفصل بين ما هو أصيل وما هو معاصر، إلا إذا أردنا الانتقال قرونا من الزمان لنعيش الماضي وأسئلته وإشكالاته، كما تطرح السلفيّة الدينية والفكرية والثقافية والنقدية العربية في الوقت الراهن: أي أن ندير ظهرنا للعالم ونستعيد الماضي الفردوسي للفكر والثقافة العربيين، وكأنهما لم يتلوّثا، ولم يتهجّنا،

بما كان عند الآخرين ممن صاروا جزءا أصيلا من الحضارة العربية الإسلامية.

تكمن المعضلة في الاستيراد غير المتدبّر لما أنتجه الآخرون، وعدم القدرة على تقديم قراءة خلاقة لما ننبهر به ونقع في دائرة سحره، حتى يمكننا نقض النظرية التي استوردناها، كما يفعل نقاد الغرب الذين يقومون بعد فترة من الزمن بالانتفاض على النماذج النظرية والنقدية التي يثبت عدم ملاءمتها للسياقات السياسية والاجتماعية والفكرية والثقافية التي تبدّلت وتحوّلت فلم يعد النموذج النظري صالحا لتفسيرها، أو أنهم يكتشفون من خلال الممارسة أن تلك النماذج النظرية والنقدية قد كانت مجرد موضات وتقليعات فرضتها شروط وأوضاع عارضة ومتحوّلة. إن صانع الشيء قادرٌ على تطوير ما صنعه، أو حتى على هدمه وصنع غيره. لكن مستهلك ما يصنعه الآخرون يشعر بالرهبة والتهيّب من تفكيك ما يستورد وإعادة تشكيله وصياغته حسب حاجاته. وكما يشير البحراوي محقّا، فإننا «لسنا منتجي المناهج الغربية التي نتبناها ونؤمن بها وإنما نستوردها، أو لنقل بدقة أكبر إنها تفرض علينا، لأننا مولعون بالتجديد. والجديد هو فحسب ما يصدر عن أوربا، باعتبارها صاحبة العلم المتقدم وصاحبة الحضارة النموذج الذي نسعى إليه دائما كما أنها صاحبة القوة العسكرية القاهرة. ومعنى أننا لسنا منتجي المناهج النقدية، أننا نقف في مواجهتها دون أن نستطيع امتلاكها - سيكولوجيا - بعمق، فهي المثل الأعلى الذي لا يحق لنا أن نعدل أو نعمق أو نغير فيه أو حتى أن نختار منه ما يناسبنا»(3).

من موقع آخر ورؤية مخالفة لمشكلات النقد العربي وأزمته، يجادل جابر عصفور، الذي يردّ بوضوح على أطروحة البحراوي، في أن الحديث عن ضرورة وجود نظرية نقدية عربية خالصة يعني ضمناً، وبالضرورة، وجود نظرية غير عربية، أو حتى ضد عربية، تنتسب إلى قومية مضادة، أمريكية أو إنكليزية أو فرنسية أو ألمانية.. إلخ، تمثل النقيض (المتقدم) الذي يفرض السؤال عن نظيره الغائب (المتخلف) الذي ينتسب إلى وعي الأنا المهوّس بتقدم الآخر، ذلك التقدم الذي لا يكف الوعي في أحوال عصابه عن رغبة الإنجاز على مثاله بوصفه الشبيه المشتهى، أو رغبة الإنجاز في مواجهته بوصفه الغريم المتقى[4]. وهو تصوّر لا يبتعد كثيراً عن تصور البحراوي الذي يشدد على الحضور الوسواسي للآخر الغربي في الثقافة والنقد العربيين، كما يرى أن هذا الحضور هو من الثقل بحيث يمنع الناقد العربي من إجراء أي تعديل أو تبيئة أو نقض للنظرية التي يستوردها. لكن عصفور يقدّم صياغة أخرى مختلفة ونقيضة لأزمة الوعي النقدي العربي. إنه يشن هجوماً حاداً على دعاة الخصوصية، قائلاً بعالمية النظرية وعالمية الثقافة وعالمية الأفكار الإنسانية. لا مجال هنا للحديث عن الخصوصيات إلا في إطار الإسهام في الإرث الإنساني المشترك، ومن يقول بغير ذلك فإنه متهوّس بالآخر يعاني عصاباً ناشئاً عن تعارض الرغبة في تقليد الآخر، من جهة، مع نفيه وعدم الاعتراف بحضوره في وعيه، من جهة أخرى. إن التشديد الوسواسي على «نظرية نقدية قومية» ليس مطروحاً «إلا على ناقد العالم الثالث الذي يعاني وعيه مشكلات التبعية بوجه عام، وعلى الناقد العربي المؤرق بمشكلات

الهوية بوجه خاص، أي أن السؤال مطروح من موقع ضعف لا موقع قوة، ومن موقع اتباع مضمر وليس موقف ابتداع مستقل»[5]. وهذا استنتاج صحيح في مجمله، آخذين في الحسبان أن مركز إنتاج النظرية مقيم في الغرب، الذي كان، ومازال، قوة إمبريالية زاحفة مهيمنة، سياسةً واقتصاداً وفكراً وثقافةً، وحتى زيّاً ونوعيةَ مأكل ومشرب، في حياة بلدان العالم الثالث. فكيف يمكن، إذا أقررنا بهذه الحقيقة، أن نحلّ مشكلات الهيمنة والتبعيّة وإرث الاستعمار القريب، والجرح الغائر الذي خلفته الكولونيالية الأوروبية، وكذلك الإمبريالية الأمريكية المهيمنة حالياً، هكذا بجرّة قلم، وبخفّة لا تحتمل، من خلال القول بالإرث الإنساني العام المشترك؟

إن حل إشكالية العلاقة المعقدة بالآخر الغربي، فيما يتصل باستعارة نظريات العلم الإنساني عامة، والنظرية النقدية بخاصة، يتمثل لدى جابر عصفور في القول: «إن كل معرفة قومية هي معرفة إنسانية بالضرورة، من حيث هي معرفة تبدأ من حيث انتهت المعارف السابقة عليها، وتنتهي إلى ما تبدأ منه غيرها من المعارف اللاحقة. ولا يقتصر الإسهام فيها على أبنائها إلا بالمعنى الذي تستوعب فيه الهوية القومية الغالبة غيرها من القوميات المتفاعلة معها والفاعلة في إنجازها الحضاري الذي لا يعرف المدار المغلق للتعصب العرقي. وتظل كل معرفة قومية إنسانية من هذا المنظور، ما ظلت عمليات التأثر والتأثير قائمة بين الثقافات والحضارات التي تزدهر بالمناقلة فيما بينها، وتتقدم بالفاعلية المتبادلة التي تسهم بها أقطار متعددة في صياغة تطور ملامح العلوم الطبيعية والإنسانية، تلك العلوم التي لا ينبغي أن تعرف التحيزات العرقية أو

القومية أو الدينية أو السياسية؛ لأنها تهدف إلى الارتقاء بالإنسان من حيث هو إنسان في حلم تتميم النوع الإنساني كله، ولأنها إذا عرفت هذه التحيزات، أو انبنت عليها، تباعدت عن الصفات المائزة للعلم، واقتربت من الصفات المائزة للأيديولوجيا من حيث هي نقيض العلم»[6]. وهو بذلك، يتبنى الرؤية التي حملتها فلسفات التنوير الأوروبي إلى العالم، مشددة على أن كلّ ما هو غربي إنسانيٌّ بالضرورة، وهو ما نقضه وقام بتفكيكه فلاسفة الغرب ومنظروه من أمثال ميشيل فوكو وجاك دريدا، إضافة إلى مفكرين ومثقفين من العالم الثالث، ومنهم عربٌ كأنور عبدالملك وإدوارد سعيد اللذين وجّها ضربة مميتة للاستشراق الطالع من أحضان فلسفات التنوير.

لا يمكن إذن حلُّ أزمة النقد العربي، وكذلك أزمة الفكر والثقافة العربيين، المستحكمة، من خلال كلام شديد العموميّة عن «التنوع الثقافي الخلاق»، وهو تعبير يقوم عصفور بتحويره وتعديله من عنوان كتاب صدر عن منظمة اليونسكو يحمل اسم «التنوع البشري الخلاق»، فذلك لن يساعد في «الخروج من بين شقيّ الرحى: العولمة الوحشية والأصوليات المناقضة لها، والمضي في طريق واعد للإنسانية»[7]. ثمّ معضلة وجودية معقدة، ذات جوانب وانعكاسات سياسية واقتصادية واجتماعية وفكرية وثقافية، وكذلك سيكولوجية، فردية وجماعيّة، ينبغي التعاطي معها، ليصبح في الإمكان الوصول إلى تصور أكثر صحّة ودقة ومنطقية، بدلاً من كنس المشكلات تحت البساط والتوهم بأننا قدمنا مقاربة مقنعة لأسئلة مركزية في حياة العرب المعاصرين، لا في النقد والثقافة

العربيين فقط. وكما يقول سعد البازعي في كتابه استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث، متحدثاً عن الحلول التي يقدمها جابر عصفور لإشكالية النقد العربي المعاصر، فـ «إننا إذن إزاء إشكالية تواجهها الثقافة العربية مثلما تواجهها ثقافات أخرى في أنحاء العالم، والناقد أو الباحث العربي ملزم بمواجهة الواقع لا الالتفاف عليه بوعي ناقص أو بمقولات فضفاضة وغير مختبرة، مثل «عالمية النظريات» أو «الموروث الإنساني المشترك» أو «المناهج المتاحة للجميع»، أو بدعوى أنها نتاج علمي متجاوز لمؤثرات الأيديولوجيا، إلى غير ذلك من الحلول السهلة التي تسهل القفز فوق حقائق الاختلاف وصعوبات الأقلمة والتوطين»(8). بعكس ذلك فإن مواجهة الإشكالية تتمثل، كما يقول عصفور نفسه، في أن «على مثقفي العالم الثالث... إعادة طرح الأسئلة الجذرية عن الهوية الثقافية، والغزو الثقافي، والاستشراق، والاستغراب، ومفهوم الثقافة الوطنية، وعالمية الأدب»(9)، لكي يكون ممكناً التخلص من الثقل الذي يمثله الغرب على حياة أبناء العالم الثالث، ومن ضمنهم العرب والمسلمون، لكي يكون في إمكان أبناء هذه الشعوب الإبداع والخلق وابتداع تصورات جديدة ونظريات تسعى إلى فهم الذات والآخر، وتفكيكهما، والتعرف على الأواليات التي يشتغل بموجبها وعي الذات والآخر، في الآن نفسه؛ أي أن نسعى إلى قراءة ما بعد استعمارية للعالمين معاً، المستعمِر والمستعمَر، دون الاكتفاء بوجه العملة الواحدة.

ينقلنا هذا التصوّر، الذي يشدد على ضرورة تقديم قراءة «طباقية» contrapuntal، بحسب تعبير إدوارد سعيد في كتابه

الثقافة والإمبريالية، للتجربتين معاً، تجربة الغرب الاستعماري والعالم الثالث الذي استباحه هذا الغرب (ومازال)، إلى الالتفات إلى تشديد كثير من النقاد العرب على مفهوم الخصوصية، الذي يكنّ له جابر عصفور عداءً واضحاً. ففي تعليقه على أطروحات عصفور يقول سعد البازعي، ضارباً مثال إحسان عباس في حديث متأخر أدلى به الناقد الراحل لمجلة الكرمل الفلسطينية، «غير أن النقاد العرب المحدثين ليسوا جميعا من السائرين في هذا الركب المؤمن بالعلم والقائل بغياب الاختلاف الثقافي والخصوصيات الحضارية. نجد منهم من تبنى مواقف مخالفة وسعى إلى الإفادة من المنجز النقدي والفكري الغربي ثم توقف عند بعض الجوانب الإشكالية لذلك فانتقد المبالغة في تبني ذلك المنجز ودعا إلى ثني العنان نحو مزيد من الأصالة الفكرية»(10). إن التشديد على الخصوصية، وهي صياغة جديدة لمفهوم الأصالة القديم نفسه (كما يبدو واضحاً من الاقتباس المأخوذ من سعد البازعي)، يستعيد مجدداً الحديث عن وقوع النقد العربي المعاصر في حبائل التبعية للمراكز الثقافية الغربية، والنقل عن هذه المراكز دون تدبّر أو إضافة. ويستند هذا الاتهام المتكرر للممارسة النقدية العربية الراهنة إلى القول إن الحصاد النظري لها شديد الضعف، وهو لا يزيد عن اقتباسات وتقميشات من هنا وهناك مما جادت به قرائح نقاد الغرب وفلاسفة الأدب الذين اشتغلوا على الأبعاد النظرية والأبستمولوجية والأخلاقية والميتافيزيقية للأدب وكيفيات تدبّره واستقباله لدى القراء، دون أن يضيف الناقد العربي شيئاً إلى ما يقتبسه من غيره، أو يعيد النظر فيه ليتفق مع أطروحاته أو

ينقضها. وتشمل هذه الحجج والاتهامات، التي رأينا بعضها في نقد سيد البحراوي للممارسة النقدية لتجربة مجلة فصول المصرية، في كتابه الذي أشرنا إليه آنفاً، لا في مجال النقد الأدبي والثقافي فقط، بل إنها تتعدى ذلك إلى الاشتباك مع مشكلات الثقافة العربية كذلك. فما نعثر عليه من مشكلات في النقد يمكن أن نجد أمثلة بارزة عليه في الثقافة العربية بعامة؛ في الفكر الفلسفي والسياسي والاجتماعي، وربما في الإبداع أيضاً. إنها مسألة تشخّص حال الثقافة العربية التي تاهت عن الدرب، وفقدت بوصلتها لغياب مشروع حضاري ثقافي يسهم به العرب في ثقافات العالم، ولتحوّل الثقافة في العالم العربي إلى جزر منعزلة، واجترارٍ للقديم قبل المعاصر، والتراثيّ قبل الغربيّ من الثقافة والفكر. إن هذا الوضع يتصل إذن بتجربة الوجود العربي المعاصر، ولا يقتصر على النقد والنظرية، وهما يمثلان قطاعا صغيرا من حياة العرب تطل عليه نخبةٌ لا تؤثر للأسف في مجرى الحياة المتدفقة دون وجهة أو هدف واضح. وما نشخّصه في النقد العربي حاضرٌ بقوة في التعليم الذي يتعثر منذ ما يزيد على نصف قرن، فلا هو بالعربيّ ولا بالأجنبيّ، كما أنه لا يستلهم التراث ولا يسعى إلى التطور كما هو التعليم المعاصر في العالم.

لا يمكن للمرء إلا أن يتفق مع هذا النقد الذي يهاجم الكسل الفكري، والاستكانة إلى النقل والتقميش في النقد والفكر العربيين المعاصرين، وضرورة استيعاء الميراث النقدي العربيّ، والتعرف على النظرية الأدبية الغربية المعاصرة في الآن نفسه. لكنني أختلف مع دعاة الخصوصية التي تبدو مسألة إشكالية مثيرة للجدل،

وأقرب إلى أن تكون نوعاً من الشوفينيّة القومية (وهنا أتفق مع جابر عصفور في هجومه على مفهوم الخصوصية، وجذرِها القديم: الأصالة في مقابل المعاصرة)، ووهم التفرد والتفوق على الآخرين ثقافيا وحضاريا، حتى لو كان ذلك في الماضي البعيد الذي لن يعود. يضاف إلى هذا، وربما يكون ناتجا عنه أيضا، رعبُ التواصل مع الثقافات والتجارب الحضارية الأخرى في بقاع الأرض شرقاً وغرباً.

أريد أن أسأل هنا عن ماهيّة الخصوصية بالمعنى الفكري الفلسفي، والسياسي الاجتماعي الثقافي. هل تتصل الخصوصية بالعرق، أم بالثقافة، أم بكليهما معا؟ هل تتصل بالتجربة الوجودية لجماعة بشرية بعينها، أم بالشروط السياسية الاجتماعية الثقافية التي تؤثر عميقا في وجود تلك الجماعة؟ إذا قلنا إن الخصوصية تتصل بالعرق، الذي هو العرب في هذه الحالة، فنحن نقع في نظرة استشراقية معكوسة تستعير، بصورة معكوسة أيضا، مقولات الفيلسوف الفرنسي إيرنست رينان وأتباعه من المستشرقين الذين ربطوا الثقافة بالعرق وسدّوا منافذ التواصل الثقافي والحضاري بين الأمم، وأقاموا مراتبية هرمية بين الثقافات، واضعين الثقافة الغربية في قمة الهرم. وإذا قلنا إنها نابعة من الثقافة فإننا ننكر تلاقح الثقافات وقدرة الأفكار على الارتحال في بحر الثقافات البشرية الواسع. وإذا قلنا إن الخصوصية تنبع من السياق السياسي الاجتماعي فإننا سنغرق في محيط الخصوصيات التي سيدعيها كل مجتمع، وكل مدينة، وقرية، وجماعة، وطائفة، وقبيلة. لسوف تتحول الخصوصية إلى سلسلة متصلة من الخصوصيات المتذررة.

إذا نقلنا نقاشنا إلى عالم النقد والنظرية فإن من الصعب الحديث عن خصوصية عربية، وأخرى غربية، وتالية خاصة بدول الجنوب، وغيرها متصلة بدول الشمال، بحيث يغدو الفضاء النقدي والنظري سلسلة لا تنتهي من الخصوصيات التي تعطل الدرس النقدي وتجعله مستحيلا.

إن مشكلة العرب هي أنهم لا ينتجون فكرا وفلسفة ونظرية، كما أنهم لا ينتجون في العلوم الطبيعية أو التطبيقية، وهم لذلك تحوّلوا إلى نقلة عن الآخرين، ومجترين لما ينتجه غيرهم. إنهم مبهورون بما يفعله غيرهم، خصوصاً القويَّ المتفوقَ من هذا الغير. ولكي نفلت من سيف العطالة الفكرية، والكسل العقلي الذي ضرب حصارا على الجماعة البشرية التي تسمى عرباً، نهرب دوما نحو المناداة بالخصوصية. فلو أننا أسهمنا في ما يولّده الآخرون من أفكار ونظريات، وتسربت هذه الأفكار إلى ثقافات الآخرين، لما بحثنا عن قوقعة الخصوصية لنسجن فيها أنفسنا، لأن العقل المنتج لا يخاف ما تنتجه العقول النيّرة الشبيهة. فلنكفّ إذن عن الحديث عن وهم الخصوصية لأنها تدلّ على الخوف من الآخر وعدم القدرة على منافسته.

من هنا يبدو لي أنه ليس صحيحاً القول إن ضعفَ الممارسة النقدية العربية يعود فقط إلى غلبة الاتجاهات الشكليّة في النقد خلال العقود الثلاثة الأخيرة، وتحوّل النقد إلى نوع من التدريبات العمليّة على بعض المدارس الشكلية الوافدة إلينا من تيارات النقد الغربي المعاصر. ولا يعود ذلك أيضاً إلى مجرد الضعف والتراجع في التعليم الأكاديمي، حيث لا يخرج من الجامعات العربية هذه الأيام

نقادٌ يثرون الحياة الثقافية العربية بسبب غلبة الممارسة الروتينية الشكلية، وعدم إعداد الطلبة إعداداً أكاديمياً نقدياً يجعل منهم نقاداً محتملين في المستقبل. فكلّ هذا صحيح فيما يخص الأثر السلبي للمدارس الشكلية، التي تساوي بين النصوص، المتميز منها والرديء، كما أنها تُحوّل النقد إلى نوع من الوصف والإحصاء والرصد وإنشاء الرسومات البيانية، والامتناع عن إصدار حكم قيمة على الأعمال الأدبية. كما أن الحديث عن ضعف دور الجامعة في إعداد نقاد للمستقبل شديد الأهمية في وقت تحولت فيه الجامعة العربية إلى التعليم الكمّي مهملةً الكيف والنوعية رفيعة المستوى من التعليم الأكاديمي.

إن أزمة النقد العربي تبدو لي مقيمة في مكان آخر. فما ذكرناه سابقاً يصف مظاهر الأزمة، والنتائج الكارثية الناشئة عنها، لكنه لا يمثل أسبابها التي تتصل بحاضر العرب وفواتهم الحضاري وغياب مشروع أو مشاريع عربية تضعهم في مصافّ الأمم الكبيرة. فالنقد بخاصة، والثقافة بعامة، تعبير عن رؤية للعالم، عن تفكّر بالإنسان وموضعه في العالم، وليست مجرد ممارسة تقنية الطابع. والعرب في هذا الزمان، شئنا أم أبينا، ناقلون عن غيرهم، فهم يعجبون بما تنتجه عقول الآخرين، فيستحسنون هذا التيار النقدي تارة ويستحسنون غيره تارة ثانية. وهو ما يؤدي إلى عدم توطّن الأفكار والنظريات وعدم ملاءمتها للتربة الثقافية العربية، ومناسبتها للحاجات التي عادة ما تبرر الأخذ عن الآخرين وتعديل ما نأخذه عنهم ليلائم حاجاتنا. لا يتصل ذلك بانقطاع الناقد العربي عن ماضيه وتراثه وانصرافه إلى حاضر الآخر ومنجزه الثقافي

والفكري والفلسفي، بل إلى حيرته، وكذلك إلى أزمة الهوية التي تطحنه. فالنقل عن التراث يتساوى مع النقل عن الآخر، كلاهما طمسٌ لهوية الذات وتعطيلٌ لممارستها المبدعة المتميزة، وتكرارٌ ببغاويٌّ لما قاله الغير دون إضافة أو تعديل.

السبب الفعلي لضعف الممارسة النقدية العربية يكمن في ضعف الوجود العربي ذاته، ما ينشأ عنه انهيارٌ للمؤسسات وضعفٌ في التعليم، وهو ما يعود بالويل على المجتمع والتعليم والمعرفة والثقافة.

هنا تقيم أزمة النقد. ثم أسباب فرعية كثيرة لها، كضعف الإعلام وثورة تكنولوجيا المعلومات التي همّشت دور النقاد ودور الصفحات الثقافية في الصحف، وأدت إلى تراجع توزيع المجلات الأدبية، وجعلت المُدوّنات والمواقع والمنتديات الإلكترونية مرجعيات للقراء، كما جعلت هذه الأشكال التواصليّة حَكَمًا على مستوى الكتب والأشكال الفنية بدلاً من النقاد والباحثين المتخصصين. لكن الأكثر أهمية في هذا السياق هو غياب مشروع ثقافي حضاري خاص بالعرب المعاصرين.

الهوامــش

(1) «د. سيد البحراوي، البحث عن منهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات، القاهرة، 1993، ص: 110-111.
(2) المصدر السابق، ص: 115.
(3) المصدر السابق، ص: 114.
(4) جابر عصفور، النقد الأدبي والهوية الثقافية، كتاب دبي الثقافية، فبراير 2009، دبي، ص: 188-189.
(5) المصدر السابق، ص: 189.
(6) المصدر السابق، ص: 198.
(7) المصدر السابق، ص: 19.
(8) سعد البازعي، استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، 2004، ص: 21.
(9) جابر عصفور، النقد الأدبي والهوية الثقافية، ص: 19.
(10) سعد البازعي، استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث، ص: 36.

الإدراكيات والتأسيس المعاصر
لعلمية النقد الأدبي

محيي الدين محسب

1 - أسئلة الورقة:

ثم سؤال تقليدي كثيراً ما تم طرحه في الخطاب النقدي وهو: هل النقد الأدبي علم أم فن؟ ولقد أثير هذا السؤال في الخطاب النقدي العربي منذ ما اصطلح على تسميته (عصر النهضة). وبصرف النظر عن أجوبة كثيرة وحجج متقابلة لدى كل جواب فإن ما تطرحه هذه الورقة لن يكون تأريخاً لتطور هذا الجدل، وإنما سيكون محاولة لتقديم صورة لدخول هذه القضية في طور جديد نهض به ترسُّخ العلوم الإدراكية في إبستمولوجيا العلم المعاصر. هذا الترسخ الذي بلغ منعطفاً بالغ الأهمية منذ تسعينيات القرن العشرين الميلادي الماضي عندما «مضى علم المعرفة [=الإدراكيات] في إرساء نفسه كمجال عريض ومتعدد الفروع، [و] جرى أيضاً تطوير تقنيات جديدة غير تشريحية لتحليل وظائف المخ مكّنتِ الباحثين من ملاحظة العمليات العصبية المعقدة التي تصاحب التصاوير الذهنية وغيرها من الخبرات الإنسانية»[1].

والسؤال الأساس الذي يقع في قلب محاولتنا هذه هو:

• هل هناك إمكان لقيام نقد أدبي جديد نسميه: النقد الأدبي الإدراكي cognitive literary criticism؟

وبطبيعة الحال فإن هذا السؤال يتضمن جملة من الأسئلة الأخرى المتفرعة عنه من مثل:

- هل ما تقدمه العلوم الإدراكية [= الإدراكيات] من استبصارات حول الإدراك الحسي، والذاكرة، والانتباه، والبنى الذهنية، والمخططات التصورية، واللغة، والتخيل... إلخ يمكن أن يقدم إضاءات تفسيرية جديدة لقضايا رئيسة وممتدة في تاريخ النقد الأدبي نظرية وتطبيقاً؟
- ماذا يعني (المعنى) في الأدب من منظور إدراكي؟
- ما التنظيمات الإدراكية الكامنة وراء التنظيمات النصية الأدبية؟
- ما التنظيمات الإدراكية التي تحدث في ذهن القارئ للنصوص الأدبية؟
- هل ثم فروق نوعية بين الإدراك الأدبي والإدراك غير الأدبي؟

هذه الأسئلة وغيرها ستكون موضع استهداف التحليل والاستدلال في الصفحات التالية..

2 - **في المصطلح:**

يشهد حقل الدراسات التي ظهرت في غضون العقود الثلاثة الأخيرة، والتي حاولت الربط بين الإدراكيات والدرس الأدبي، جملة من المصطلحات المتقاربة في المفهوم؛ وذلك مثل: الشعريات الإدراكية Cognitive Poetics، والأسلوبيات الإدراكية cognitive stylistics، والنقد الأدبي الإدراكي cognitive literary criticism، والدراسات الأدبية الإدراكية Cognitive Literary Studies. وربما

يدفع ذلك إلى السؤال: أيٌّ هذه المصطلحات يمكن تبنيه عنواناً لاتجاه التداخل بين الإدراكيات والدرس الأدبي؟. وفي تصوري أن الاختيار المناسب هو (النقد الأدبي الإدراكي). ولا شك أن هذا الاختيار دون غيره من هذه المصطلحات المتقاربة له ما يسوغه عندي بما يمكن إيجازه في الآتي:

- إن هذا الاختيار يجاري بعض الدراسات التي أرَّخت لهذا التوجه العلمي، أو لما يسميه بعض الدارسين[2] بـ (الزواج الإبستمولوجي) epistemic marriage بين الإدراكيات والدراسات الأدبية: كما نجد مثلاً عند (آلان ريتشاردسون) و(سبولسكي)[3] حيث أطلقا مصطلح cognitive literary criticism وذلك في عرضهما التتبعي للكتب والمقالات التي ظهرت في الثمانينيات على يد روفن تسور، ونورمان هولاند، وروبرت بوجراند، وآخرين؛ أي الكتب والمقالات التي أسست لهذا الربط.
- إن مصطلح (النقد الأدبي الإدراكي) يفضُل مصطلح (الشعريات الإدراكية) التي تعرّفها مارجريت فريمان بأنها «نظرية في الأدب تتأسس على كلٍ من لغة النصوص الأدبية والإستراتيجيات اللغوية الإدراكية التي يستعملها القراء لفهم هذه النصوص»[4]. فهذا التركيز على (القراء) يسم المشروع بطابع الأحادية التفسيرية؛ حيث إنه لا يتضمن تفسير العمليات والإستراتيجيات الإدراكية المتعلقة بذهن المبدِع الأدبي. وإذا كان ستوكويل قد أشار إلى أن مفهوم (القراءة الأدبية) لا يستبعد أياً من أطراف الثلاثية (المؤلف - النص - القارئ)؛ إذ كل ذلك يشكل سياق العمل الأدبي، فإن ذلك لا يستبعد الإيحاء المتضمن في تعريف

الشعريات الإدراكية بالتركيز على القارئ، وهو الإيحاء نفسه الذي يظهر من السطر الأول في مقدمة ستوكويل لكتابه[5] حيث يقول «الشعريات الإدراكية هي كل ما هو عن قراءة الأدب» Cognitive poetics is all about reading literature. ومن هذا المنطلق نجد أن الفيلسوف الألماني بيتر تيب Peter Tepe قد سكّ في السنوات الأخيرة مصطلحاً جديداً؛ وهو مصطلح التأويليات الإدراكية cognitive hermeneutics ليستعمله بديلاً لمصطلح (الشعريات الإدراكية)، قاصداً بهذا الاستعمال تفادي ما أسماه «تركيزَ (الشعرية الإدراكية) على الآثار النفسية الناجمة عن حدث (قراءة) النص الأدبي لدى القارئ/ المستقبِل، أو على الأقل تفادي تعلقها بمسائل التفاعل بين (إنباضات النص text impulses) وردود فعل القارئ الذهنية»[6]. ومن ثم فهو يرى أن الشعرية الإدراكية أقل اهتماماً بإعطاء البعد التأويلي التركيزَ الذي يستحقه داخل مشروع الربط بين الإدراكيات والدراسات الأدبية. وربما يكتسب ما يقوله تيب صدقه حين نجد أن ستوكويل مثلاً يقول «إن الشعريات الإدراكية... لا تستطيع بذاتها أن تنتج تفسيرات»[7].

- وبما أن مصطلح (التأويليات الإدراكية) ذو صبغة فلسفية واضحة فإنني أرى أن استعمال مصطلح (النقد الأدبي الإدراكي) أكثر نجاعة في تجسيد الدلالة على الربط بين الإدراكيات والتأويل الأدبي.
- أن مصطلح (النقد الأدبي الإدراكي) يفضل استخدام مصطلح (الأسلوبيات الإدراكية). فبخصوص هذا المصطلح الأخير

ثم جدل ممتد حول الانتماء: هل (الأسلوبيات الإدراكية) فرع من (اللسانيات الإدراكية) أم هي فرع من (علم نفس القراءة الإدراكي[8] the cognitive psychology of reading)؟ وبهذا القطب الثاني من تلك الثنائية الجدلية يبدو واضحاً اشتراك (الأسلوبيات الإدراكية) مع (الشعريات الإدراكية) في التركيز على جانب (القارئ).

ويبقى من مفردات هذا الاختيار ذلك النعت المنسوب إلى (الإدراك)؛ وهو مصطلح (الإدراكي) cognitive. فإذا أردنا إشارة وجيزة إلى مفهومه فإننا نرى أن ثم إفادة كافية فيما يقدمه روفن تسور عندما يشير إلى أنه «خلال الخمسين عاماً الأخيرة، أو نحو ذلك، غيّرت كلمة (cognition) معناها، ففي الأصل ميّزت بين جانبين في الحياة الذهنية: الجانب العقلاني، والجانب العاطفي والإثاري. والآن تُستخدم الكلمة لتشير إلى كل فاعليات الذهن في تشغيل المعلومات information-processing بدءاً من تحليل الدوافع المباشرة إلى تنظيم التجربة الذاتية. وفي الاصطلاح المعاصر يشمل الإدراك عمليات وظواهر مثل الإدراك الحسي، والذاكرة، والانتباه، وحل المشكلات، واللغة، والتفكير، والتخيل. وهذا المعنى الأخير هو المستعمل في عبارة (الشعريات الإدراكية)[9]. أما عن ترجمتنا لـ (cognitive) بـ (الإدراكي) فهي تستلزم قدراً من التسويغ على ضوء وجود عدة مقابلات عربية أخرى. فمثلاً يعرّب عبد الإله سليم مصطلح (cognitive) الوارد في التسمية (Cognitive psychology) بـ (**المعرفي**)، وهذا النعت يفيد عنده أن هذا العلم «يبحث في كيفية امتلاك الذهن المعرفة،

وكيفية تطويرها، ويبحث في علاقة المحيط بالاكتساب، وفي كيفية احتفاظ الذاكرة بالمعلومة واستعمالها عند الحاجة، إلى غير ذلك من المباحث الذهنية»[10]. ويُتَرجَم المصطلحُ نفسه بـ (العرفاني) كما في استخدام فريق بحث (اللسانيات **العرفانية** واللغة العربية) في الجامعة التونسية، وكما في كتاب الدكتور صابر الحباشة «أسئلة الدلالة وتداوليات الخطاب: مقاربات **عرفانية** تداولية»[11]. ثم نجد الأزهر الزناد يقترح ترجمة المصطلح نفسه بـ (العرفنيّ) كما في عدد من دراساته ومنها كتابه «النّص والخطاب: مباحث لسانيّة **عرفنيّة**»[12]. فلماذا إذن اخترنا ترجمة cognitive بـ(الإدراكي) وليس (المعرفي) أو (العرفاني) أو (العرفنيّ)؟ والإجابة في تصوري تكمن في ضرورة النظر إلى ملمح بالغ الأهمية في مستجدات المقاربة الإدراكية خلال ابتعادها عما تسميه مونيكا كوارت[13] Monica Cowart برنامج البحث الإدراكي الكلاسيكي cognitivist/classicist research program؛ وأقصد بذلك الملمح انبثاقَ نظرية الجسدنة embodyment المعنية بأمرين حاسمين:

1 - الطريقة الدقيقة التي يتجسدن بها الكائن العضوي،

2 - والطريقة التي بها يقوم هذا الشكل المتجسدن بالكبح أو السماح لتفاعلات معينة داخل البيئة المحيطة.

ومن ثم فنحن أمام ثلاثية مترابطة متآزرة : الكائن العضوي، والفعل الذي يؤديه، والمحيط الذي يؤدي فيه. ومن ثم فـ(الإدراك) هو (سلوكٌ behaviour وتشغيلٌ ذهنيٌّ processing) معاً. وفي هذا السياق لابد أن نأخذ في الحسبان تلك الإشارة المهمة التي يوردها

أندرياس فيبر حيث يقول: «المواجهةالمستقلة مع الواقع- المواجهة التي ليست محددة تماماً بشكل سببي - يسميها فاريللا (الإدراك cognition). وهو يستخدم هذا المصطلح ليس بالمعنى الكلاسيكي في العلوم الإدراكية (الذي يفهم الإدراك على أنه الفاعلية المنطقية للرموز) وإنما ليؤكد إبداعية الانفتاح على عالم التفاعل المتصلب النظام [الحيوي]. فالرموز هنا هي الأشكال الفيزيائية التي يكتسبها الكائن العضوي عندما ينشئ نفسه وفقاً لمعنى الدوافع الخارجية والداخلية من أجل عملية إنتاج الذات. وفي هذا النوع من الإدراك تخلق الكائنات العضوية الصلة [بالعالم] عن طريق فصل ما هو خارجي عنها، في الوقت نفسه الذي تكون معتمدة عليه»(14).

فإذا أخذنا في الاعتبار كل هذه الأبعاد، وأضفنا إليها ذهاب التوجه المعاصر إلى أن الإدراك يشمل الحس والخيال والوهم والعقل(15)، فإننا نطمئن إلى القول بأن اختيار (الإدراك) مقابلاً لـ(cognition) أدق مما ينهض به أيٌّ من المقابلات الثلاث الأخرى.

3 - سؤال الأدب في المقاربة الإدراكية:

ثم رافدان كبيران يستمد منهما النقد الأدبي الإدراكي هويته العلمية: الأول هو المقاربات الأسلوبية والسيميائية والتداولية التي قدمت استبصارات عميقة في الاستخدام الأدبي للغة - بنىً وجماليات ووظائف في المعنى والمغزى. وكما يقول بتير ستوكويل في كتابه عن (الشعريات الإدراكية) فنحن «لسنا مضطرين لرمي كل الاستبصارات التي جاءت من النقد االأدبي ومن التحليل اللساني»(16). والرافد الثاني هو معطيات المقاربات الإدراكية التي

تحاول الكشف عن العمليات الإدراكية الكامنة وراء التفصيلات التي تقدمها مصادر هذا الرافد الأول، والتي تحاول - في غايتها - الكشفَ عن أنظمة المبادئ الإنسانية العامة التي تشكل العمليات الإدراكية واللغوية ووظائفها في سياقات الذات والثقافة. ولعل هذه الهوية هي ما يجعل هذا النقد الأدبي الإدراكي منتمياً إلى زمرة العلوم المتداخلة الاختصاص. هذا التداخل الاختصاصي أشارت إليه إلينا سيمينو Elena Semino وجوناثان كالبيبر Jonathan Culpeper عندما تحدثا عن مجال (الأسلوبيات الإدراكية) فقالا إنها تأليف يجمع ذلك النوع من التحليل اللغوي التفصيلي الدقيق والنشط للنصوص الأدبية؛ أي ذلك التحليل النمطي الذي نجده في التراث الأسلوبي، مع خبرة الفحص النظري للبنى والعمليات الكامنة وراء إنتاج اللغة واستقبالها(17). ولا شك أن هذه الخبرة مستمدة من كشوف الإدراكيات بصفة عامة، ومن مجال اللسانيات الإدراكية بصفة خاصة.

هذان الرافدان يستهدفان فحص ما يسميه تيرنر Turner (العقل الأدبي)(18) literary mind: كيف يعمل؟ وكيف يتجلى عمله في النص؟ وكيف يتم تلقيه وفهمه؟. ولا شك أن هذه الأسئلة تضع قضية (الأدب) في إطار التواصل الذي يشمل فيما يشمل البعدَ الإدراكي. وهذا الترابط يشرحه فان دايك بقوله: «بدأنا ندرك أكثر فأكثر أن الأدب ليس مجرد فئة خاصة من الخطابات تُعَرَّف على أساس الخصائص النصية المائزة. إنه يستلزم رؤيته في إطار الجوانب المختلفة من التواصل. وعلى هذا فقد كان علينا أن نأخذ النصوص الأدبية - في التداولية - كنوع من الحدث الكلامي الطقوسي، وأن نحاول تبيان الشروط الاجتماعية لهذه

الأحداث الكلامية، ووظائفها وتأثيراتها في السياق التواصلي للكُتّاب والناشرين والقراء والمراجعين ومعلمي المدارس... إلخ... **وإن الجانب الأساس في هذه العمليات التواصلية هو تلك العمليات الإدراكية المتنوعة لدى كل هؤلاء المشاركين الذين أشرنا إليهم»**[19]. هذا التأسيس للطابع التواصلي للأدب مبنيّ على حقيقة إدراكية باتت شديدة الوضوح في السنوات الأخيرة؛ وهي أن أشكال عيشنا في العالم وتفاعلاتنا الإدراكية الجسدية معه هي ما يكوّن معرفتنا بهذا العالم. هذه المعرفة – ومنها بطبيعة الحال معرفة الأديب – «ليست تصويراً لعالم يوجد مستقلاً، بل إنها إظهار أو إتيان بعالم من خلال عملية العيش»[20]. وبعبارة شارحة لهذا المقتبس نقول إن (العيش في العالم) هو ما يكوّن ويشكل ويطور عملياتنا الإدراكية: قدرة وسلوكاً. وبإيجاز نقول إن الشعار المرفوع هو: (الإدراكات التي نحيا بها)!

ومن ثم فإن هذا التأسيس بدأ يتطلب – أول ما يتطلب – أن يعاد النظر على ضوء المقاربات الإدراكية في جملة من القضايا الشهيرة في النظرية الأدبية.

ومن ذلك مثلاً توجيهُ النظر إلى تصنيف الخطابات الأدبية ليس من منطلق البحث عن جوهر ماورائي سُمِّي من قبل بـ(الأدبية) التي طُرحت في سياقها فكرة (اللغة الأدبية الخاصة)[21]، وإنما من منطلق النتيجة المتحصلة في علم الخلايا العصبية ومؤداها أن المخ البشري مصمم على قدرة بيولوجية راسخة هي (آلية إعادة التصنيف المفهومي mechanism of conceptual recategorisation)، أو – في اصطلاح آخر – إعادة ترتيب القائمة relisting. وهذه الآلية هي

التي تجعلنا نعيد تقييم الواقع، ومن ثم نعيد تصنيفه مفهومياً. وهنا يشار إلى أن ثم ثلاث طرق رئيسة تُطلق عملية الإعادة هذه: التحول الاقتراني[22] metonymic، أو التحول الاستعاري metaphoric، أو الدمج المفهومي[23] blending.

وفي هذا الإطار طُرحت النظرية الإدراكية التي أُطلِق عليها نظرية (النماذج المؤمثلة[24] prototypical) والتي قدمت بديلاً إبستمولوجياً لنظرية المقولات المنطقية الأرسطية، ولنظرية الفئة أو الزمرة[25] set theory. وهي تذهب إلى أن السمات المميزة لمقولة ما تنطبق على أعضاء هذه المقولة بدرجات مختلفة؛ حيث يَعُدُّ بعضها أكثر تمثيلاً لهذه المقولة، أو يُعتَقَد أنه أجود تمثيلاً لها، من تمثيل بعضها الآخر (مثلاً: (العصافير) أكثر تمثيلاً لمقولة (الطيور) من (الصقور). وفي سياق نظرية النماذج تلك جاء طرح جيرار ستين لمقاربته النموذجية المؤمثلة التي تؤكد على الطابع التراتبي للمفاهيم المتداخلة في تصنيف الأجناس الأدبية، وذلك باستخدام السمات نفسها لكل مستوى من مستويات وضع المفاهيم (= المفهمة conceptualisation). ولقد ميز ستين[26] سبعة محاور هي: المحتوى، والشكل، والنمط، والوظيفة، والوسيط، والمجال، واللغة. والقاعدة هنا هي أننا إذا قارنا - على أساس هذه المحاور - بين مجموعة المفاهيم التي تطلق على أنواع الخطابات الأدبية في ثقافة معينة فسنجد تراتباً ينبني وفق درجة الاقتراب أو الابتعاد عن النموذج المؤمثل الذي يعده أصحاب هذه الثقافة (أدباً). فكلما ازداد امتلاك خطاب معين للخصائص الرئيسة القائمة في هذه المحاور فإن هذا الخطاب يصعد في التراتبية الأجناسية الأدبية

لدى أصحاب هذه الثقافة، والعكس صحيح. وعلى سبيل المثال فإن الإدراك الثقافي العربي ظل يعد القصيدة العمودية هي النموذج المؤمثل لـ (الشعر) بأل التعريف، ومن ثم ظلت قصيدة الشعر الحر لا تدخل في جنس الشعر وقتاً من الزمن ومن رفض التقبل، وحدث مثل ذلك، وربما مايزال يحدث، بالنسبة إلى قصيدة النثر. ولقد كنا نفسر ذلك الأمر بمبدأ (الذائقة الثقافية أو الأدبية). وهو مبدأ على الرغم من أنه لا يستند إلى معيار واضح فإنه يشير إلى استعارة إدراكية تستمد من مجال التذوق الحسي لتجسد مجال التقبل الجمالي. وفي ذلك التركيب الاستعاري إشارة إلى أننا نتقبل القصيدة بجسدنا ! وهو الأمر الذي ينطوي على أن مسألة تصنيف الأجناس والخطابات الأدبية تتأثر بتغيرات حالات تفاعل إدراكنا الجسدي - بما فيها جسدانية الذهن - مع العالم.فالأجناس الأدبية إذن ظواهر إدراكية متغيرة. ومن هنا فلسنا إزاء أجناس أدبية يمكن تعريف كل منها مستقلاً عن غيره. وعلى ضوء هذه الحقيقة فقد شهدت النظرية الأدبية ما أسماه سعيد السريحي - منذ ثمانينات القرن الميلادي الماضي، وبإحساس عميق بالروح العلمية المعاصرة - بـ (انهيار نظرية الأجناس الأدبية) قاصداً بذلك انهيار التصنيف التقليدي للأجناس الأدبية.

وإذا كان أبرز ما طرحته نظرية (الأدبية) الشكلانية هو ما سُمِّي بمفهوم (الأمامية) الذي قام على مقولة أن الأدب هو عنف منظم ضد اللغة، فقد تم تقديم تفسير إدراكي لهذا المفهوم. وهذا التفسير الإدراكي يتبنى مقولة أن الخطابات الأدبية هي عنف منظم ضد العمليات الإدراكية «organized violence against cognitive

processes». ويدخل في هذا السياق القول بأن «الخطاب الأدبي يستثمر – لأغراض جمالية – العمليات الإدراكية التي تطورت من قبل لأغراض غير جمالية»[27]. ومؤدى ذلك هو أن الأدب يعتمد على المبادئ الإدراكية العامة نفسها ولكنه يوجهها لأغراض جمالية. ولا شك أننا هنا إزاء «قلب وجهة النظر التقليدية التي ترى أن الأدب هو نوعية فرعية غريبة من اللغة»[28]. وفي الحقيقة فإن هذا التفسير قائم على ما توصلت إليه اللسانيات الإدراكية في أهم مبادئها وهو أن النظام اللغوي لا يشكل نظاماً إدراكياً مستقلاً. يقول (جافينز) و(ستين): «الشعريات الإدراكية تذهب إلى أن القراءات يمكن شرحها عن طريق الإحالة إلى مبادئ إنسانية عامة من العمليات الإدراكية واللغوية التي تربط دراسة الأدب باللسانيات وعلم النفس والإدراكيات بصفة عامة. وإنه لحقٌ أن أكثر النتائج إثارة في انبثاق الشعريات الإدراكية هي الوعي المتزايد في العلوم الاجتماعية بالطبيعة الخاصة والنوعية للأدب بوصفه شكلاً من الإدراك والتواصل. وفي الوقت نفسه فإن ما تمت ملاحظته هو أن هذه المكانة الخاصة للأدب تعتمد على بعض البنيات والعمليات العامة الأكثر أساسيةً في التجربة والإدراك الإنسانيين، وهي البنى والعمليات التي تمكننا من التفاعل مع هذه الوسائل الفنية الخاصة»[29]. وفي هذا السياق يأتي تحديد تيرنر للمبادئ الإدراكية الأساسية في العقل الإنساني التي يتم توظيفها، والتي يتجلى حضورها، في كل من لغة الحياة اليومية واللغة في الاستعمال الأدبي. وما يجمع هذه المبادئ الإدراكية هو ما يطلق عليه تيرنر (العقل الأدبي). هذا العقل ليس هو العقل لدى فئة الأدباء، وإنما

هو العقل لدينا بوصفنا بشراً. فكل عقل هو عقل أدبي بالضرورة.

وأول المبادئ الإدراكية المؤسسة لكينونة العقل الأدبي الذي يعني العقل الإنساني هو: مبدأ القص - أو مبدأ (الخيال السردي)- الذي يعدّه تيرنر «الأداة الأساسية للتفكير» حيث يقول «أن قدرات اللغة الإنسانية تنبع من التخطيطات الخرائطية الإدراكية للحكي والقص»[30]. ويتجلى مبدأ القص في أشكال لا نهاية لإبداعيتها في الممارسات الإنسانية. ومن العمليات الذهنية التي يتجلى فيها هذا المبدأ: التخطيط، والتقييم، والشرح، والتذكر، وتخيل المستقبل. وهذا المبدأ يعتمد بشكل كثيف على مبدأ آخر هو مبدأ (ضرب الأمثال[31] parable) : أي قدرتنا -التي نبذلها بلا جهد عادةً وبشكل لا واعٍ في أكثر الأحيان- على إسقاط قصة على قصة أخرى؛ أو لنقل: إضاءة قصة بقصة أخرى، كما يحدث مثلاً عندما نضرب المثَل المرتبط بقصة قديمة لإضاءة قصة أو موقف آنيّ. ولقد تتبع تيرنر اعتماد العقل على القص وضرب الأمثال من أبسط شكلٍ إلى أكثر الأشكال تعقيداً. فجمل خبرية مثل:

- السماء تمطر.
- الولد يلعب بالكرة.
- سافر زيد إلى المدينة.

كل واحدة منها هي شذرة قصة. كذلك يتجلى ضرب الأمثال من أبسط شكل كما في فعل (الاقتباس) إلى أكثر الأشكال الأدبية تعقيداً؛ كما في ظواهر التناص. والنتيجة المترتبة على ذلك كله عند تيرنر هي أن كل خطاب هو خطاب أدبي، وأن المعنى مَثَلِيٌّ وأدبي.

هذه النقطة الأخيرة – نقطة المعنى – مبنية على رأي تيرنر الذي يعتمد فيه على نتائج علم الخلايا العصبية. وفي هذا السياق تأتي بحوث جيرالد إيديلمان[32] Gerald Edelman عن المخ البشري التي كان من أهم نتائجها أن الخلايا العصبية في المخ تترابط فيما بينها لتشكل طُرُزاً patterns مركبة وخاصة بكل ذات بشرية أثناء نموها وتجربتها المعيشة. وهنا يبدو ملمح في غاية الأهمية؛ وهو أن بعض هذه الطرز يحدث له إعادة تقوية بالتجربة والممارسة الحياتية، في حين أن بعضها الآخر يتم استئصاله بعملية انتقائية تشبه عملية الانتقاء الطبيعي في تطور الأنواع في النظرية الداروينية، ولكنها هنا عملية تحدث داخل مخ الفرد الواحد وطوال حياة هذا الفرد. ومن ثم فليس هناك شخصان يحدث عندهما ذلك الترابط، أو إعادة التقوية، أو الاستئصال، بالطريقة نفسها. بل ليس هناك إدراكان متطابقان لتجربة معينة لدى الفرد الواحد.

ولقد تطورت هذه الأفكار على يد سيدني لامب ليطرح نظريته التي أطلق عليها (الأوهام الدلالية[33] semantic mirages)؛ وهي تتمثل في نزوعنا البشري إلى بناء المعنى من خلال عمليتين متلازمتين: التمدية reification و(مغالطة وحدة معجمية واحدة لشيء واحد one-lexeme-one-thing fallacy). ويرتب لامب على القول بهذه الأوهام الدلالية تأكيده أن لدى البشر أنساقاً للفكر مختلفة حتى داخل النسق الثقافي اللغوي الواحد، بل إن هناك اختلافات في المفهمة داخل النسق الإدراكي لدى الفرد الواحد.

وعلى ضوء هذا التطور في الإدراكيات – وبخاصة الإدراكيات الأحيائية cognitive biology أو الأحيائية التأويلية biological hermeneutics، بعد مرحلة اكتشاف الجينوم البشري– حدث

تحول في تفسير المعنى أو في فهم المعنى. فبدلاً من عدّه شكلاً منفصلاً عن الطبيعة كمسألة من مسائل العقل الخالص، أصبح – بما أنه يتولد في شكل مادي متجسدن – أمراً مرئياً[34] visible، ومن ثم لم يعد (التفسير) أمراً ينبني على اللغة والنصوص فقط، وإنما هو عملية تبدأ بالكيان العضوي organism أو بالأحرى من (ذاتية الكيان العضوي subjectivity of organisms).

والمحصلة هي أننا لا ننزل نهر الإدراك مرتين!

وعلى ضوء هذه النتائج تبْني الدلاليات الإدراكية رؤيتها للمعنى. فالمعنى ليس حقيقة ثابتة كما زعمت الفلسفة القديمة، وليس نسقاً من العلاقات الدلالية داخل النظام اللغوي المغلق وفق زعم اللسانيات مع دوسوسير والبنيوية عموماً، وإنما هو مسألة من عمل الذهن البشري: الكلمة، أو التعبير اللغوي، هو إشعارٌ يأذن بعمل الاستنتاجات التي تستحث الفهم والاستدلال؛ أي أنه عمل من التقييم المفهومي conceptual construal والمواضعة conventionalizatio المؤطرة بمعرفتنا الموسوعية بالعالم. تقول مارجريت فريمان «المعنى – من منظور إدراكي – ليس مسألة دلالية، وليس مسألة تداولية، وإنما هو مسألة موسوعية؛ أي أنه ينبثق من الترابط التراكمي للتجربة والمفهمة والسياق والثقافة»[35]. ومن ثم فإننا في كل موقف تواصلي نحن إزاء عملية إنشاء للمعنى؛ حيث إن علاقتنا الإدراكية بالتجربة والموقف علاقة متجددة، أو لنقل إنها (علاقة على الهواء on-line مباشرة)!

فإذا ذهبنا إلى انعكاس ذلك في الدراسات الإدراكية الأدبية فإننا نجد – من بين أهم ما نجد – ذلك الربط بين المعنى وقصدية الكاتب، أو لنقل: إعادة الاعتبار لفكرة (قصد المؤلف). فبعد أن

شنت مدرسة النقد الجديد هجوماً حاداً على ما أسمته (أغلوطة القصدية) على أساس أنها تكرس لمخاطر إسناد ما يرد في النص إلى الكاتب نفسه، وبعد أن شاعت مقولة رولان بارت عن (موت المؤلف)، وبعد أن أزاح نقاد مابعد البنيوية ليس فقط قصد المؤلف، وإنما ثبات النص نفسه، بعد كل ذلك نجد أن كشوف علم النفس وعلوم الأعصاب تعيد الاعتبار لدور كل من الكاتب والقارئ والنص. ومع انبثاق اللسانيات الإدراكية وطرحها لفكرة البنى، والنماذج، والمخططات الاستعارية التصورية، بوصفها مبدأ أساسياً في الإدراك البشري، ومن ثم كونها أداة لا يمكن تجنبها في إنشاء المعنى وفهمه، فقد أصبح من الطبيعي التحرك لفحص هذه البنى لإمكانية أن يكشف ذلك عن التوجهات المفهومية للكاتب وعن دوافعه[36].

كذلك نجد تيرنر يعتمد على النتائج الإدراكية نفسها بخصوص المعنى. فالمعانى عنده «ليست أشياء ذهنية، مقيّدة في مواضع تصورية [في المخ]، وإنما هي عمليات مركَّبة من الإسقاط والربط والوصل والدمج والتكامل بين أفضية spaces متعددة». والذي يقدح شرارة هذه العمليات في الخلايا العصبية، ويقيم بينها الترابطات، هو الحكِي، وبخاصة الحكايات المدمجة في حكايات أخرى. ومرة أخرى نقول: إننا إزاء شعار إدراكي جديد يضاف إلى شعار إدراكي سابق: أمام شعار (الحكايات التي نحيا بها) مضافاً إلى شعار (الاستعارات التي نحيا بها). فالشعاران يقولان إن تفكيرنا هو عملية إسقاط مستمرة لسياق على سياق اعتماداً على استثمار

القياسيات وملاحظة التوازيات. وكلا الشعارين ينضويان تحت الشعار الأعم (الإدراكات التي نحيا بها)!

لقد طرحت الإدراكيات عدداً وافراً من النظريات التي باتت تشكل مسالك رئيسة في النقد الأدبي الإدراكي؛ ومن ذلك النظريات الآتية:

1. نظرية الجسدنة embodyment theory.
2. نظرية المخططات الذهنية mental scemata theory.
3. نظرية عالم النص text world theory.
4. نظرية الاستعارة الإدراكية conceptual metaphor theory.
5. نظرية الأمامية forgrounding theory.
6. نظرية النماذج الأصلية prototypicality theory.
7. الإدراك والعاطفة emotion and cognition.
8. نظرية الدمج blending theory.
9. نظرية التكامل المفهومي conceptual integration theory.

وبطبيعة الحال لن يتسع سياق هذه الورقة لعرض كل هذا الركام المعرفي، وبخاصة أن بعض هذه النظريات ما يزال في مراحل الفحص والتمحيص والتطوير [37]. وفيما يبدو لي فإنه ما تزال ثم مساحة أمام الإدراكيات لاختبار مدى صلاحية الرأي القائل بأننا «إذا أردنا أن نبدأ في فهم السبب في رد فعل عقولنا البشرية بطرق معينة تجاه اللغة الشعرية فنحن بحاجة إلى التأمل ملياً، وبأقصى الإمكان، في المصادر المتاحة في مجالات عديدة» [38]. ولذا سأكتفي في الحيز المتبقي لإعطاء استدلال وجيز على مدى الإمكانات الواعدة التي يمكن أن تضيء بها المقاربة الإدراكية النص الأدبي.

4 - المقطع الاستهلاكي من نص (ما يشبه النسيان) للشاعر علي الدميني: مقاربة إدراكية:

على ضوء المقاربات الإدراكية يمكن القول إن عنوان النص؛ أي نص، يعمل كباعث alerting للانتباه. ومن ثم فبمجرد التقاء المستقبِل بالعنوان تبدأ عملية رد الفعل (الاهتمام أو عدم الاهتمام) بما يثيره هذا العنوان لديه. ولا شك أن هذه مسألة إدراكية تتأثر بعوامل سياقية كثيرة منها ما يتعلق بالتركيب اللغوي للعنوان، ومنها ما يتعلق بمحتواه الدلالي، وما يتعلق بجنس الخطاب الذي ينتمي إليه النص المعنون بهذا العنوان، وما يتعلق بمعرفة المستقبِل بالكاتب وبموقفه الفكري أو الاجتماعي أو الجمالي أو الأيديولوجي... إلخ. فإذا اتخذ المستقبِل قراراً بالاهتمام فإن ذلك معناه أن أسئلة لديه بدأت تنبثق حول هذا العنوان: حول المقاصد التي يمكن أن يكون الكاتب قد ضمَّنها فيه، وحول احتمالات الأجوبة والتفسيرات التي سيطرحها النص القائم تحته.

والحقيقة أن العنوان (ما يشبه النسيان) - وهوعنوان النص الذي نحن صددَ تحليل مقطعه الاستهلالي - هو عنوان كثيف التحريض على الانتباه! وذلك أنه يحفز على الفور السؤال: ما الذي يشبه النسيان؟! ومن الشائق أن هذا السؤال يثير في إدراكنا الفضاء الذهني المتعلق بـ (الذاكرة)! ومن ذلك أنه يثير المفهوم المقابل للنسيان؛ أي (التذكر)! فالتذكر والنسيان عمليتان تتمان في الذاكرة. ومن ثم فكون العنوان يشير إلى عملية (تشبه النسيان) فنحن إذن لسنا أمام (نسيان تام)، ولسنا أماماً تذكر تام! وهنا

نصل - استدلالاً أو توقعاً - إلى أن الذات الكاتبة ستتحدث عن حالة إدراكية مركبة من الحضور والغياب.. من التذكر والنسيان. هذا هو الدرس الذي علمنا إياه بروست[39] حين قال «إن أفضل جزء من ذاكرتنا هو خارجنا؛ في ريح ممطرة، في رائحة غرفة مقفلة، أو في رائحة اشتعال أول - خارجنا؟ بل داخلنا، لكن محجوباً عن أنظارنا، فينسيان مد يد إلى هذا الحد أو ذاك»[40]. ومن الشائق أن تلاحظ هنا أن تعبير (ما يشبه النسيان) يتناص مع (نسيان مديد إلى هذا الحد أو ذاك)!

وبطبيعة الحال فإننا نعرف من المبادئ العامة للذاكرة أن ما نتذكره من تجارب حياتنا الماضية هو ما يمثل أهمية خاصة (معرفية أو عاطفية أو اجتماعية... إلخ). وهذا الإدراك العارف بالذاكرة وبعملها يجده كلٌ منا في اشتغال ذاكرته، كما وجده أدباء كبار. فها هو بروست -الذي ذكرناه منذ قليل - يقول: «إن قصائدنا هي بالضبط تذكار لحظاتنا الملهمة»[41]. ومن ثم فإن ما يطرأ عليه النسيان هو التفاصيل والحالات والمواقف التي لم تشكل مغزى أو بروزاً خاصاً في هذه الحياة الماضية. ولكن بما أن العنوان يشير إلى أن النص سيتحدث عن أمر (شبيه بالنسيان)؛ فإننا نتوقع أن يكون الحديث عن أشد الذكريات أهمية ومركزية بالنسبة إلى الذات، وذلك قبل أن يجرف النسيان التام ما تبقى. فنحن إذن - ومنذ العنوان - أمام لحظة إدراكية خطرة وحرجة: أمام (ذكرى/ ذكريات) آيلة إلى النسيان؛ أو هي أقرب ما تكون إلى السقوط من الذاكرة. وبتفسير إدراكي نقول: إننا أمام حالة معاناة من فشل الاستدعاء[42] retrieval failure. ومن ثم يصبح

حضور النص؛ أي حضور الكتابة عن هذا المتبقي نوعاً من المقاومة والدرء لخطر النسيان. وبما أن النص هو نوع من ممارسة تنظيم التجربة فنحن إذن إزاء فعل مقاومة للتبعثر والتشتت. وفي المحصلة فإنه مع هذا العنوان يمكن أن تكون الفرضية التي يضعها القارئ هي: الكتابة عن (ما يشبه النسيان) هي كتابة عن (أهم ما تبقى للتذكر)!

ثم يبدأ النص بهذا المقطع:

والبارحة

فاض اليمام على رواشين البيوت، وخضرة الأغصان، والباصات والعربات، وهي تئن خلف خيولها البيضاء

رائحة القرنفل والبهار، وبرقع الشقراء في سوق الندى

واثنان

هذا المقطع يشكل ما يمكن أن نسميه بأحد المصطلحات الإدراكية: خريطة إدراكية cognitive map، أو خريطة ذهنية mental map، أو خريطة عقلية mind maps، أو نموذج إدراكي cognitive model، أو نموذج ذهني mental model. ومن الواضح أن مكونات هذه الخريطة تعتمد على متوالية من الصور المستمدة من ثلاثة مصادر من مصادر الإدراك الحسي: البصري والسمعي والشمي. وأول ما يُلحَظ هنا هو أن هذه الخريطة متعلقة بإطار زمني هو (البارحة)؛ أي أنها خارطة مستدعاة من الماضي بالذاكرة؛ أو لنقل إنها مستدعاة بعملية التذكر. وهذا ما يفسر لنا ذلك (الاحتزال) الناجم عن القيود الإدراكية التي تحيط بعملية التذكر: استدعاء ما يتعلق بالإدراك البصري والسمعي والشمي

دون استدعاء ما يتعلق بالإدراك التذوقي أو اللمسي، واستدعاء مشاهد بصرية أو حالات صوتية أو شمية معينة دون غيرها، ومن ثم ما ينجم عن هذا الاختزال هو نوع من (التبئير) الإدراكي - أو (الأمامية الإدراكية) - للعناصر الواردة في المشهد المستدعى. وأبرز ما يبدو هنا هو أننا إزاء تبئير لـ (بانوراما إدراكية cognitive panorama) تشمل عدة صور مكانيةً: اليمام [على رواشين البيوت] + الخضرة [في الأغصان] +الباصات والعربات التي تجرها الخيول [على الطريق أو الشارع] + سوق الندى [في موقع من المدينة]. ولا شك أن هذا التبئير هو استجابة نصية لبروز هذه العناصر في ذاكرة المرسل، ومن ثم لتصدُّرها في عملية التذكر، وكذلك هو؛ أي التبئير، باعث إدراكي لما يتشكل في ذهن المستقبل/ القارئ. على أن من المهم أن نربط بين ذلك الاستهلال بهذه البانوراما للفضاء المكاني وأحد البواعث المحفزة على عملية التذكر. فإذا كنا نعرف أن (المكان) يتشكل بالإدراك الثقافي، وبالممارسة الثقافية، فإن عملية التذكر للمكان تحمل معها تمثيلات ما انطبع في الذهن من مكونات التفاعل مع هذه التجربة الثقافية. ومن ثم فنحن مع هذا الاستهلال إزاء خطاب للذات عن مصادر عميقة أسهمت في تشكيل هويتها، ليس فقط هويتها الشعورية وإنما أيضاً هويتها الثقافية. وفي هذا السياق نذكر أن الإدراكيات تقرر أن التفكير المكاني يمكن استخدامه لأداء مهمات مجازية مفهومية. يقول كين تيلور Ken Taylor «إن الارتباطات بين الفضاء الطبيعي والهوية، ومن ثم الذاكرة، والتفكير، والفهم، هي ارتباطات أساسية في فهم هذا الفضاء وفي فهم الحس الإنساني بالمكان»[(43)]. وما يمكن قوله هنا

هو أننا إزاء تفكير اقتراني مكاني حيث يراد من تذكر هذه المفاهيم المكانية مَن – أو: ما – يقترن بها ويلابسها.

(والبارحة) هي أيضاً تعبير اقتراني علاقته الجزئية (البارحة جزء من الماضي). ولأن الاستدعاء أو التذكر فعل إدراكي إنساني فإن هذا الحضور النصي لـ (البارحة) هو حضور ضمني لتلك الذات المتكلمة بالنص والقائمة بفعل التذكر، وهو أيضاً حضور دلالي يشير إلى زمن محدد، أو بالأحرى إلى جزء محدد من الزمن، وهذا الحضور المزدوج يجعلنا نفترض وجود علاقة بين الطرفين [الذات المتكلمة +الماضي]. ولكن (التذكر) أيضاً هو بطبيعته فعل إدراكي يقع في الزمن الحاضر للذات، وإن كان محتواه متعلقاً بزمنها الماضي.

فنحن إذن أمام استهلال نصي بالغ الكثافة والتركيب. ولعل ذلك ما يعطي بروزاً جاذباً للانتباه لمجيء هذه (البارحة) معطوفة بالواو وكأنها نقطة في سرد متصل. كأن ثم حكياً عن هذه (البارحة) قد سبق قبل تجليها نصياً في لحظة الكتابة. وليس ثم قبل الحضور النصي إلا الحضور الذاكريّ؛ أي في (ذاكرة) الذات، أو لنقل: في حكيها الداخلي. فاستهلال النص إذن هو بدء الخروج من سرد الذاكرة (الخفاء، الغياب) إلى سرد التذكر (التجلي، الحضور)، وهذا عطف على ذاك! تماماً كما أن (البارحة) في (التذكر والحاضر) هي عطف على (البارحة) في (الذاكرة والماضي)!

إن هذا الاستهلال النصي يضعنا أمام تجلي إحدى الحقائق الإدراكية المتعلقة بـ (الذاكرة). يقول بول إيكين P. Eakin «الذاكرة

لا يمكن أن تكون معزولة في نقطة ثابتة في الماضي، بل لا بد أن تُعتبر بأمرين معاً: أنها قطعة من الإدراك الفعلي الحادث في الماضي، وأنها أيضاً نتيجةٌ لعملية سردية تتطور في الزمن الحاضر، وهي عملية تتصل بشكل وثيق بسعي المرء نحو خلق معنى لحياته»(44). ويعلق هويسن Andreas Huyssen على هذه الخاصية الذاكرية بقوله (إن هذا الصدع الغامض tenuous fissure بين الماضي والحاضر هو ما يكوّن الذاكرة، ويجعلها حيّة بقوة، ومختلفة عن الأرشيف، أو أي أنظمة أخرى للتخزين والاسترجاع»)(45). وعلى ضوء هذه الحقيقة تكتسب (الواو العاطفة) في مستهل نص الدميني قيمة إشاريتها الإدراكية، أو لنقل: أيقونيتها الإدراكية: وصل الزمن ووصل السرد كلاهما إشارة إلى نوع من اتصال الوعي! ومن ثم يمكن أن نقول إن للـ(واو) هنا وظيفة إدراكية هي وظيفة الدلالة على الديمومة والاستمرارية والتتابع. وهذه الدلالة تترسّخ بكثافة حضور (الواو) في هذا المقطع (9 مرات).

ولكن ما محتوى هذا الوعي؟ لنتأمل السطور التي جاءت مباشرة بعد السطر الأول الذي امتلأ بفضاء (البارحة):

فاض اليمام على (رواشين) البيوت، وخضرة الأغصان،
و«الباصات»
والعربات، وهي تئن خلف خيولها البيضاء
رائحة القرنفل والبهار، وبرقع الشقراء في سوق الندى
واثنانِ

إننا إزاء ما يمكن أن نسميه بـ (الإطار السياقي contextual frame) لزمن البارحة، أو لنقل: إننا أمام مجموعة من الأطر

المختزنة في الذاكرة الذاتية episodic memory على هيئة صور تشكل مجتمعة سياق المشهد المستدعى. وفي هذا السياق تحتل (اثنان) في هذا المشهد حيّزاً إدراكياً خاصاً حيث إنها تنماز ببروز واضح عن جميع الصور المستدعاة السابقة؛ الأمر الذي تدركه عين القارئ من خلال انفراد (اثنان) بالسطر الشعري، بالإضافة إلى أنها من الوجهة النحوية مُركّب اسمي يتسم بدرجة عالية من الاستقلالية (فهو غير موصوف وغير مضاف وغير معرَّف)، ومن الوجهة الدلالية لا يتبادر إلى الإدراك إلا أنها تشير إلى مدلول إنساني. ومع ذلك فهي ليست منبتة الصلة عن مكونات المشهد، ليس بأثر أداة العطف (الواو) فحسب، وإنما بسريان دلالة الازدواج والتلازم الثنائي القائمة في كل صورة من الصور السابقة (اليمام والرواشين - الرواشين والببوت - الخضرة والأغصان - الباصات والعربات - العربات والخيول - الخيول والبياض - الرائحة والقرنفل - الرائحة والبهار - القرنفل والبهار - البرقع والشقراء). فالمشهد كله قائم على ارتباط أزواج ثنائية متتابعة: إما اسم ذات مع اسم ذات، وإما اسم الذات مع خاصيته الأساسية المنتقاة بمنظور إدراكي إيجابي[46] (كأنها روحه الداخلي: الخضرة مع الأغصان، البياض مع الخيول، الرائحة مع القرنفل والبهار).

فالمركب الاسمي (اثنان) إذن مركب منفصل ومتصل معاً. غير أننا أشرنا منذ قليل إلى تلك (الواو) التي تصله بما سبق. فإن كانت هذه الواو تقوم بدور العطف فـ (اثنان) إذن داخلة في مدى الإسناد الفاعلي للفعل (فاض)؛ فيكون (الاثنان) أحد فاعلِي هذا المشهد الفيضي الذي يكرّس صورة استعارة إدراكية [الكثرة

الزائدة = فيضان]؛ الأمر الذي يجعل (الماء) حاضراً -كفضاء ضمني- في عمق المشهد المستدعى بما يسهم في تحويله إلى مشهد خصوبي، وبما يستثير حفزاً إلى ربط إدراكي بين (اثنان) وثنائية الحب المعهودة: (عاشقان).

ومع كل هذه المركزية التي تمثلها (اثنان/ العاشقان) فإن ورودها في نهاية المشهد، وليس في صدارة عملية الاسترجاع الذاكرية يبقى بحاجة إلى تفسير. ولعله من أجل الوصول إلى ذلك ينبغي لنا أن نحدد شكل المسقط الإدراكي الذي من منظوره رأت عين التذكر التفاصيل المستدعاة. وهنا نلاحظ أن عين الرؤية بدأت حركة الالتقاط من الأعلى باتجاه الأسفل: من الفضاء؛ أي من حيث يأتي اليمام ليحط على رواشين البيوت، ثم إلى أعالي الشجر (الأغصان)، ثم إلى عالم الشوارع الأرضية في المدينة (الباصات، العربات، الخيول، السوق). فمنظور الرؤية إذن يأخذ حركة هابطة من الموضع الأعلى، فالموضع الأوسط، فالموضع الأسفل. وكأننا إزاء ما يسمى في بلاغة الكاميرا بالحركة tilt down. وعندما تصل حدقة الاستدعاء إلى (اثنان) فإن التحديق يتوقف فيما يشبه ما يسمى في لغة التصوير أيضاً بالحركة المقتربة chariot in أوtrack in. ماذا يعني هذا التكوين؟ وما مصدره الإدراكي لدى الكاتب؟ وما تأثيره الإدراكي لدى القارئ؟ وفي الحقيقة نحن أمام فرضيات متعددة هنا. وهذا مبدئياً مما يحسب لثراء هذا النص.

فقد يمكننا أن نقول مثلاً إن وضعية (اثنان) كفضاء أخير في تسلسل الفضاءات المكوِّنة للمشهد إنما هو علامة على أن الذاكرة -وهي تطل على هذا السياق الماضي- توجهت ابتداء إلى استدعاء

النموذج الاستعاري الإدراكي [الأعلى = المانح] ليكون هو خلفية المشهد الذي كان يحيط بتجربة الحب التي جمعت هذين الاثنين: وهي خلفية تضج بالحركة والحياة؛ أي أنها خلفية تبدو محفزة لأن تشهد – كما يقول النص في مقطع تالٍ – (انفتاحَ تراتيل الصبا على المعنى) في القلب لدى (اثنين).

وقد يمكننا أن نقول إن وضعية (اثنان) كفضاء أخير في تسلسل الفضاءات المكوِّنة للمشهد إنما هو تفسير لدلالة التفكير الاقتراني المكاني الذي بدأ به مشهد الاستهلال: فعين التذكر تحدق في عناصر المكان في رحلة بحث عن الذات/ المحور التي شكلت في الوعي وتجربة الماضي الأثرَ الإدراكي لهذا المكان. فالأماكن طريق أو معبر وتلك الذات غاية وهدف. ودائماً يشتغل تفكيرنا بمخطط إدراكي قوامه [الغاية = مكان هناك]. وإذا كانت (الغاية) في وعي تجربة الحاضر أمراً قائماً هناك؛ أي في موضع بعيد على طريق الرغبة فإنها في وعي تجربة الماضي المستعاد بالتذكر أشد بعداً. وهكذا نجد التمثيل النصي لهذا البعد يتجسد في تأخر مثول (اثنان) في دلالة ضمنية على شعور ربما لاواعٍ بازدياد المسافة بين الذات وموضوع رغبتها.

وقد يمكننا أن نقول إن التوجه العاطفي هو المبدأ المفسر هنا. فعلاقة الذات بالأماكن لا تمثل في العاطفة كمثول االعلاقة الشعورية الرابطة بينها وبين ذات أخرى. ليس ثمة في تجربة العلاقة بالأماكن هذا البعد الأسراري الحميم المشابه لتجربة العلاقة في الحب. الأماكن ذاتها لنا وللآخرين. أما الذات التي نرتبط بها في الحب فهي (سر القلب)!وسر القلب هو آخر ما نبوح به. ومن ثم ففي هذا

المقطع الاستهلالي تحرك فعل الاستدعاء، ومن ثم البوح النصي، وفق مخطط: (من العام إلى الخاص).

وإذا أخذنا بما تحققت منه تجارب الإدراكيين من أن العقل الأدبي - بتعريفه عند تيرنر - يفضل الترسيمات الذهنية mappings التي تعتمد على الحواس الأكثر ارتباطاً بالجسد[47]، فهل نقول هنا إن تجربة الذات مع حسية الفضاء المكاني أكثر رسوخاً وبروزاً من تجربتها الحسية مع الذات الأخرى، ومن ثم تحرّك الاستهلال من الأمكن حسياً إلى الأقل تمكناً؟! لو صح هذا الاستنتاج نكون أمام إشعار إدراكي مبكر لما سيتجلى فيما بعد حين يقول النص (ما كان أشبهنا بعذريّ الهوى...).

وأخيراً - وليس آخراً في الحقيقة - يمكننا - إذا استعدنا ما ذكرناه عن ارتباط الفضاء المكاني بهوية الذات- أن نقول إن عبور حدقة العين على تسلسل المشهد المكاني ثم وصولها في آخر المشهد إلى (اثنان) إنما هو مشهد رحلة داخلية للوصول إلى اللحظة التي يمكن أن نسميها لحظة (أنا في عين الآخر). ألم يقل أفلاطون «إذا أرادت العين أن ترى نفسها يجب أن تتطلع إلى عين أخرى»؟ فما البال إذا لم تكن مجرد (عين أخرى) وإنما هي (عين الأخرى/المحبوبة)؟! وإذا كان هذا التحليل صحيحاً فإنه –مع ذلك- لا يفسر تأخر فضاء (اثنان) إلا بربط الاستدعاء الذاكري بحالة الشعور العاطفي المصاحبة لهذا الاستدعاء. يقول الإدراكيون[48] إن استدعاء ذكرى مؤلمة يصحبه مزاج مؤلم يعوق عملية الاستدعاء، والعكس صحيح. ومن ثم يكون تأخر استدعاء صورة (اثنان) إنما هو إرجاء استدعاء الألم. ويبقى تفسير علة هذا الألم: هل هو مثول

حقيقة وعي تجربة الحاضر بعدم تحقق تجربة الماضي التي عاشها (اثنان)؟! ليس ثم احتمال آخر مادام (اثنان) أصبحا مجرد لقطة في الذاكرة تقاوم النسيان!

الهوامــش

(1) فريتيوف كابرا: الوصلات الخفية: تكامل الأبعاد البيولوجية والمعرفية والاجتماعية للحياة. ترجمة محمد سالم الحديدي، ص 85. المركز القومي للترجمة- القاهرة- 2012م.

(2) Brone, Geert & Vandaele, Jeroen (eds.) 2009: Cognitive poetics : goals, gains, and gaps. P.1 .Walter de Gruyter

(3) Richardson, Alan & Spolsky, Ellen (eds).(2004):

The Work of Fiction: Cognition, Culture, and Complexity P.1. Burlington VT: Ashgate.

(4) Freeman, M. 1997. 'Poetry and the Scope of Metaphor: Toward a Cognitive Theory of Literature' p. 4. in State of the Art and Applications to English Studies. ESSE 4. Debrecen, Hungary. نقلاً عن: Belekhova: Cognitive Models Of Verbal Poetic Images. متوفر على: fccl.ksu.ru/winter.99/cog_model/moscow.htm

(5) Stockwell, Peter (2002): Cognitive Poetics: An Itroduction. Routledge. London and New-York

(6) Fricke, Harald & Muller, Ralph: "Cognitive Poetics Meets Hermeneutics: Some considerations about the German reception of Cognitive Poetics" on: Mythos-Magazin (2010), http:// www.mythos magazin.de/ erklaerendehermeneutik/hf-rm_cognitivepoetics.pdf

(7) Stockwell، Peter (2002) op cit. p.7 وانظر أيضاً في p.8 تفريقه غير المقنع بين (القراءة) والتفسير).

(8) انظر:

Craig Hamilton، «Stylistics or Cognitive Stylistics?»، Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise ، 28 (2006)، p. 55-65. URL: http://stylistique-anglaise.org/ document.php?id=\54 (Consulté le 09 avril 2010).

(9) Reuven Tsur: Aspects of Cognitive Poetics" on: https://www2.bc.edu/~richarad/lcb/fea/tsur/cogpoetics.html.

(10) سليم: عبدالإله، بنيات المشابهة في اللغة العربية: مقاربة معرفية، (دار توبقال، الدار البيضاء، 2001م)، ص7.

(11) عمان، الأردن : دار زهران للنشر، 2010م.

(12) نشر الدار العربية للعلوم 2011م.

(13) Monica Cowart: "Embodied Cognition" in: Internet Encyclopedia of Philosophy

(14) Weber، Andreas The Book of Desire: Toward a Biological Poetics. Springer Science+Business Media B.V. 2010 (متوفر على الشبكة).

(15) لمزيد من التفصيل انظر:

Lamb، Sydney M.: "Neuro-Cognitive Structure in the Interplay of Language and Thought". in Puetz، Martin and Marjolijn Verspoor (eds) (2000): Explorations into linguistic relativity. Amsterdam: Benjamins

(16) Stockwell، Peter (2002). P. 6.op cit.

(17) Semino، Elena and Jonathan Culpeper. 2002 (eds.) Cognitive Stylistics. Language and Cognition in Text Analysis.p. ix: Amsterdam: John Benjamins.

(18) Turner، Mark. 1996. The literary mind. Oxford: Oxford University Press.

(19) Teun A. Van Dijk: Cognitive Processing Of Literary Discourse. Pp. 143- 144. On: http://www.win2pdf.com/ وما تحته خط من وضعنا.

(20) فريتيوف كابرا، سبق ذكره، ص 89.

(21) انظر في نقد هذا المفهوم: د. محيي الدين محسب: الأسلوبيات الأدبية: من لغة النص إلى مغزى الخطاب: رؤية منهجية وتطبيقية في النص الشعري العربي. الناشر: كرسي المانع لدراسات اللغة العربية وآدابها - جامعة الملك سعود - 2011م.

(22) الاقتران في منظور اللسانيات الإدراكية هو عملية إدراكية فيها يوفر عنصر مفهومي ما، أو هوية ما (شيء، حدث، خاصية) وصول الذهن إلى هوية مفهومية أخرى، داخل الإطار نفسه، أو داخل نموذج إدراكي مؤمثل. ويشيع في اللسانيات الإدراكية مصطلح Metonymic thought وهو ما أقترح ترجمته بـ(التفكير الاقتراني). ولقد درج بعض الباحثين العرب على ترجمة metonymy بـ(الكناية) وهو مقابل لا يمثل بدقة مفهوم هذا المصطلح في البلاغة الغربية وفي اللسانيات الإدراكية بصفة خاصة: فالتفكير الاقتراني هو دلالة مفهوم على مفهوم آخر لوجود اقتران الملابسة - وليس المشابهة كما في التفكير الاستعاري - بين المفهومين. ويلاحَظ أن (التفكير الاقتراني) و(التفكير الاستعاري) ينضويان في اللسانيات الإدراكية تحت ما يسمى بنظرية (الشبكات الدلالية الشُّعاعية = radial semantic networks) وتذهب إلى أن المعاني المتنوعة التي تُسنَد إلى الكلمات، والأشكال النحوية، المتعددة دلالياً، يرتبط كلٌّ منها بالآخر بشكل متسق في شبكات من المعنى.، وكل شبكة ترتبط بنموذج prototype (أو نماذج) أصلي ومعان هامشية ترتبط بهذا النموذج. انظر للمزيد:

- David S. Danaher "An Introduction to Cognitive Grammar (CG)" on: cokdybysme.net/pdfs/cgenglish.pdf
- Zoltán Kövecses and Günter Radden (1998): Developing a Cognitive Linguistic View. In: Cognitive Linguistics. Volume 9 (1) de Gruyter – Jan 1, 1998. on: http://mcs-dd.sagepub.com/lp/de-gruyter/metonymy-developing-a-cognitive-linguistic-view-IxvVFmRdW5.

(23) Martsa, Sándor: "Construction of Meaning during Conversion" p. 4. on: husse-esse.hu/wp-content/2007/09/construction- of -meaning.

(24) أقترح هذه الترجمة لمصطلح prototypical.

(25) انظر:

POHLIG, J N. (2006): A Cognitive Analysis of Similes in the Book of Hosea. p. 13. (Dissertation presented for the degree of DOCTOR

OF LITERATURE in BIBLICAL LANGUAGES at the University of Stellenbosch متوفرة على: Stellenbosch University http://scholar.sun.ac.za.

(26) Steen, Gerard (1999): Genres Of Discourse And The Definition Of Literature". Pp. 112ff. In: Discourse Processes, 28 (2), 109-120.

(27) Tsur, R. (1992): Aspects of Cognitive Poetics. On: https://www2.bc.edu/~richarad/lcb/fea/tsur/cogpoetics.html.

(28) Ibid.

(29) Gavins, Joanna and Gerard Steen (eds.) (2003). Cognitive Poetics in Practice. P.2. London: Routledge.

(30) Freeman, Margaret, M.: "Cognitive Linguistics Approaches To Literary Studies: State Of Art In Cognitive Poetics" in: Geeraerts and Hubert Cuyckens (eds.): The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics, 1175- 1202. Oxford and New York: Oxford University Press, 2007. (E copy available at: http://ssm.com/, abstract=1427409).

(31) ترجمتها بـ(ضرب الأمثال) لأن هذه الصيغة هي أقرب ما يمكن أن يدل على الأنواع العديدة التي تنضوي تحت لافتة parable مثل القصة الوعظية، المثل، اللغز، الأليجوري، القصة الرمزية...

(32) عالم أحيائي أمريكي معاصر (ولد عام 1929م) وحاصل على جائزة نوبل عام 1972م. انظر موسوعة ويكيبيديا.

(33) انظر: Lamb, Sydney M. op cit.

(34) Weber, Andreas The Book of Desire: Toward a Biological Poetics. Springer Science+Business Media B.V. 2010 (متوفر على الشبكة).

(35) Freeman, Margaret(2007): PoeticIconicity. p. 423. In:COGNITION IN LANGUAGE: special volume, pp. 472-501. Annual Review of Cognitive Linguistics, Kraków: Tertium متوفر على: papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1399120.

(36) Freeman, Margaret M.: "Cognitive Linguistic Approachs To Litrary Studies: State Of The Art In Cognitive Poetics" in: Dirk Geeraerts and Hubert Cuyckens, eds. The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics, 1175-1202. Oxford and New York: Oxford

University Press. 2007. Electronic copy available at: http://ssrn.com/abstract=1427409.

انظر:

Resta, Donatella : "Cognitive Science and Literature"in: COGNITIVE PHILOLOGY. No 2(2009). SAPIENZA: University Di Roma.

(37) للتدليل على ذلك يُنظر مثلاً مقالة مارجريت فريمان عن نظرية (الدمج):

Freeman, Margaret: Blending and Beyond: Form and Feeling in Poetic Iconicity. متوفرة على: http://ssrn.com/abstract=1399751 وانظر للباحثة نفسها Freeman, Margaret: "Cognitive Linguistic Approaches To Literary Studies: State Of The Art In Cognitive Poetics". (pp.15-16), in: Dirk Geeraerts and Hubert Cuyckens (eds.): The Oxford Handbook Of Cognitive Linguistics, 1175-1202. Oxford and New York: Oxford University Press. 2007 متوفر على: http://ssm.com/absract=1427409.

وانظر كذلك مقالة ماير ستيرنبرج في انتقادات مهمة للمقاربات الإدراكية، وبخاصة مقارباتها للسرد:

Sternberg, Meir:" Epilogue.

How (not) to advance toward the narrative mind" في: Brone, Geert & Vandaele, Jeroen (eds.), op cit. pp.455- 532,

وفي هذا الكتاب نفسه انظر مقدمة المحررين pp.22- 25.

(38) انظر:

Brone, Geert & Vandaele, Jeroen (eds.), op cit, p.24

(39) مارسيل بروست (1871-1922م) الروائي الفرنسي الشهير يعد صاحب نظرية في الذاكرة يتناولها الإدراكيون في دراساتهم بتقدير كبير. انظر على سبيل المثال:

Epstein, Russel "Consciousness, Art and The Brain: Lessons From Marcel Proust". In: Consciousness and Cognition 13 (2004) 213–240 متوفرة على: www.elsevier.com/locate/concog

(40) نقلاً عن: جان فرانسوا ماركيه – بترجمة أ. كميل داغر: مرايا الهوية: الأدب المسكون بالفلسفة، ص 259، المنظمة العربية للترجمة، 2005م.

(41) نقلاً عن السابق نفسه، ص 261.

(42) انظر:

McLeod، S.A. (2008)، Forgetting. Retrieved from http://www.. simplypsychology.org/forgetting.html

(43) Taylor، Ken: " Landscape and Memory" p.1. on: www.goodreads.com/book/show/21071

(44) Lindbladh، Johanna (ed.): The Poetics Of Memory In Post-Totalitarian Narration.p. 6 . Media-Tryck Lund، 2008 (CEF: Conference Papers Series No. 3، Lund، 2008)

(45) Huyssen، Andreas. 1995. Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia. P. 12. New York: Routledge.

(46) قد يبدو أن ثنائية (العربات والأنين) في (والعربات وهي تئن خلف خيولها البيضاء) هي استثناء من ذلك الإدراك الإيجابي. ولكن التأمل العميق يجد أنها صورة مشبعة بمغزى إيجابي هو الانحياز للكائن الحي (الخيول) على حساب الصناعي (العربات). الجماد الصناعي فقط هو الذي يعاني من حركة الحياة في هذا المشهد، أما الكائن الحي/ الخيول التي تجر العربات؛ أي المفترض أنها هي التي تئن من التعب والجهد- فهي تنضم إلى الإدراك الإيجابي برمزية البياض الفطري الذي لا شية فيه ولا شائبة والذي يجسد في كثير من الثقافات، ومنها العربية، الطاقة الإيجابية والنقاء الروحي، وينتمي أنثروبولوجياً إلى (الزمن النهاري) حيث يقال في العربية مثلاً (الشمس البيضاء، وطلعت البيضاء – المرزوقي: الأزمنة والأمكنة) وفي الشعر العربي قيل عن المحبوبة (بيضاء كالشمس وافت يوم أسعدها لم تؤذ أهلاً ولم تفحش على جار).

(47) Freeman، Margaret: (2007) op cit. p.11

(48) Topolski، Richard & Daniel، Sarah R. (): The Effects of Happy and Sad Emotional States on Episodic Memory. On: csjarchive.cogsci.rpi.edu/Proceedings/2005/docs/p2563.pdf.

مآزق التحديث
في النقد الأدبي المعاصر

عبدالله العشي

كثيراً ما عبر النقد الأدبي المعاصر عن أزمته من داخله بشكل ضمني أو صريح، وغالبا ما تم ذلك من خل العناوين تتضمن أحكام قيمة يطلقها النقاد والدارسون على راهن النقد الأدبي، وتتردد من خلال عبارات من أمثال: **أزمة النقد الأدبي، إشكالية المصطلح النقدي، البحث عن منهج نقدي، نحو بديل نقدي، قراءة جديدة، الخروج من التيه**... وغيرها من العناوين والعبارات التي لا يخلو منها متن كتاب أو هامشه. وهذه العبارات، وسواها، تقدم صورة عن مآزق نقدية مركبة، كل عنوان يشير إلى بعد من أبعاد الأزمة أو مظهر من مظاهرها، إنها تصريحات تعبر عن وضع قلق وغير مقنع للنقد الأدبي، وتنبه إلى وجود خلل ما فيه، وتدعو ًالى البحث عن حل. لكن هذه الاحكام ماتزال قائمة رغم العديد من الكتابات والاقتراحات، وما تزال تلك العبارات تتكرر وربما أضيفت اليها عبارات أخرى تحمل الأحكام ذاتها.

ولذا يحق أن نسأل: لماذا لم يقتنع النقد العربي المعاصر بذاته وظل ينقد نفسه باستمرار رغم التطور الكبير في مناهجه ومصطلحاته، ورغم انفتاحه على التراث وعلى منجزات النقد العالمي؟ هل يحيا النقد الأدبي دائماً في ظل الأزمة ومن خلالها؟ وهل الازمة مصاحبة له ؟ ولماذا؟ماهي المآزق التي تحف بالخطاب

النقدي وتحد من فعاليته حتى لم يعد مقنعا كما يرى بعض النقاد؟ أين تكمن نقائص النقد الأدبي، أفي أسسه النظرية أم في تطبيقاته؟ وما الدور الذي تلعبه لغته الخاصة التي توصف بالغامضة في توصيفه بالخطاب المأزوم؟ كل هذه الأسئلة مشروعة، بعضها طرح وبعضها في حاجة إلى طرح، ورغم ما قدم من إجابات فإن الأسئلة ماتزال لم تختف، وما تزال تعيد طرح نفسها في صور متعددة. مما استدعى مفهوم التحديث بشكل ملح.

الحاجة إلى التحديث:

التحديث ضرورة تاريخية وثقافية وحضارية لاستمرار الكائنات والأفكار، معظم الأفكار في الأدب وفي غير الأدب لا تولد من عدم بل يعاد إنتاجها من خلال عمليات التحديث، والتحديث استجابة آلية لمنطق التاريخ يتم في مفاصل تاريخية معينة، ويأتي تلبية لرغبات حركة التاريخ وليس لإرادات الأفراد فقط، بمعنى أن أي عملية تحديث ما لم تصادف قبولا تاريخيا فهي عملية فاشلة، وقد يتسبب الإصرار في فرضها على الواقع في تشويهه أو تدميره. إن حداثة لا تراعي حقائق الواقع لن تكون حلاً لمشكلاته بل ستكون عبئا عليه ومشكلاً إضافياً لمشاكله.

إن مشروعية التحديث مرهونة بشروط موضوعية هي نتاج الواقع ومطالبه، وليست خاضعة لأهواء الافراد وذاتياتهم وإلا لكان لكل فرد حداثته. وهذا هو الفرق بين التحديث الموضوعي والتحديث الذاتي، بين التحديث الذي يصدر من العمق والذي يأتي من فوق، بين الذي يفرض نفسه والذي يُفرض من خارج. بعض الكتاب أو

بعض الحركات يختصرون الواقع في ذواتهم ويحاولون إسقاط نماذجهم الفكرية على الواقع وفرضها على الآخرين بوصفها النموذج الأوحد للحداثة والتحديث مما يخلق حالات من التناقض تعوق عمل الفكر والحداثة معاً.

إن مشكلة التحديث في الثقافة العربية تتمثل في كونها مرتبطة برغبات أفراد لا بمطالب جماعات ومجتمعات، وهؤلاء الأفراد مختلفون في مرجعياتهم، فكل نموذج تحديثي يقع على مسافة بعيدة من الآخر وربما وقع على النقيض منه، لأنها نماذج مرتبطة بمشاريع معرفية من خارج المجتمع، لذلك وقعت في صراعات بينها، صراعات فوقية نخبوية لم يكن لها تأثير إيجابي على الواقع حتى أصبحنا نتساءل: هل مرت الحداثة من هنا؟ ثم إن خطاب التحديث في النقد الأدبي لم يحمل مسئولية إنتاج الحداثة بل ذهب من حيث الأمر سهل، فحاكي النماذج الحداثية الجاهزة وتصور أن ذلك يكفي لإنجاز عملية التحديث، مما أوقع الخطاب الحداثي في أسر التقليد والتبعية.

ما يقال عن الثقافة ينسحب على النقد الأدبي؛ فعمليات تحديثه، رغم اتساعها وأهميتها، إلى أنها لم تؤسس لنقد عربي، وبقيت أسيرة المرجعيات الأجنبية، تتغير المناهج التي نستعملها دون أن نعرف إن كان ثم داع لتغييرها أم لا، فنحن ننتقل من نظرية إلى أخرى، لا لأن واقعنا الأدبي يدعو إلى ذلك بل لأن نظرية ما قد ظهرت في ثقافة ما فأسرعنا إلى استيرادها وتطبيقها. ليست المثاقفة عيبا في ذاتها ولكنها تصبح عيباً حين لا نعرف أسباب استيراد نظرية أو منهج ما، لأنها عند ذلك تصبح تبعية، والتبعية تلغي الذات وترهنها للآخر.

لا مصداقية لأي تحديث إلا حين تكون أسئلته منبثقة من طبيعة الواقع وثقافته وأدبه. فحين نتلقى أسئلة الحداثة من خارج مجالنا الثقافي فإننا نؤجل أسئلتنا الحقيقية وننصرف إلى أسئلة هامشية أو ربما أسئلة لم تطرحها ثقافتنا أو على الأقل ليس هذا أوان طرحها. وبالتالي يكون التحديث عبثياً.

إن منهجيتنا في صياغة النقد الأدبي ووضع مفاهيمه ومصطلحاته ولغته، وتحديد وظيفته وغاياته، ما تزال موضع انتقاد من الجميع، فلا نكاد نقف على رأي يعلن اتفاقه مع راهن النقد الأدبي، مما أورثنا راهناً نقدياً معطوباً في أسسه المعرفية وإجراءاته التطبيقية.

راهن النقد الأدبي:

لا يكاد يختلف ناقدان على اضطراب المشهد النقدي العربي؛ فرغم التراكم الحاصل في الإنتاج النقدي، سواء على المستوى الأكاديمي أو الثقافي أو الاعلامي، إلا أن الوصف السائد في الكتابات النقدية والذي يوصف به واقع النقد هو «الأزمة»، فالنقد في أزمة سواء كان تراثياً أم حداثياً أو ما بعد الحداثة. وسواء أكان انطباعياً أم علمياً، وسواء أكان تأليفا أم ترجمة، ورغم تحولاته المتعددة من منهج إلى آخر ومن نظرية إلى أخرى فإنه لم يسلم من هذا الوصف.

فالمتابع للنقد الأدبي العربي يلحظ أنه في خلال نصف قرن تقريبا استقبل عدداً كبيراً من المناهج بمصطلحاتها ومفاهيمها، وخطاباتها؛ فمن المنهج التاريخي إلى النفسي إلى الاجتماعي

إلى الشكلاني إلى النقد الجديد إلى البنيوي إلى الأسلوبي إلى السيميائي إلى التداولي إلى الثقافي إلى النسوي إلى التاريخاني... إلخ. وكل منهج بفروعه وأنواعه وتطبيقاته، وتم تطبيق هذه المناهج جميعها على القديم والحديث، وعلى الشعر والنثر، وعلى النصوص الأدبية وغير الأدبية، وتم إنجاز آلاف الأعمال النقدية في ضوء هذه المناهج، ورغم ذلك لم تختف صفة الأزمة.

هكذا يختصر راهن النقد الأبي في الأزمة، وتأخذ الأزمة هنا معناها الذي يعني النتائج السلبية للتراكم ،والوصول إلى مرحلة يصعب فيها إيجاد حلول للمشكلات أو تقديم أجوبة على الأسئلة. هل تنقصنا المناهج أم النظريات أو المفاهيم والمصطلحات أو القدرة على التطبيق؟ لا يبدو أن ذلك ينقصنا فالمشهد النقدي مليء بها. فأين تكمن المشكلة إذن؟ هل في المنهج أم في النص أم إن ثمة قراءة أخرى؟

حقيقة المشكلة:

تكمن المشكلة في مفهوم التحديث ومضمونه وسياسته في النقد العربي؛ فقد انصرف الفهم النظري إلى اعتبار ما وصل إليه الغرب هو منتهى الحداثة ومثالها، وأن كل مشروع يسعى إلى التحديث ينبغي أن يوظف منجزاته النقدية، وتغافل عن كون الحداثة مشروعا تاريخيا ينمو بشكل متكامل مع تاريخ الثقافة ووسائلها المادية ومنجزاتها الروحية في إطار زماني ومكاني وفي سياقات حضارية معقدة بعضها واضح وبعضها خفي، ويتراكم بالتدريج إلى أن يصل إلى حالة تسمى الحداثة. فالحداثة وضعية تاريخية تتوج

مسيرة حضارية كاملة وليست نتائج علمية أو ثقافية يمكن أخذها وزرعها في بيئة أخرى. يمكن للحداثة أن تنتقل عبر الحدود ولكنها غير قابلة للتبيئة نظراً لخصوصية البيئات وتبايناتها الثقافية والاجتماعية ومطالبها الذاتية والموضوعية. ولكن التحديث كما تجلى في النقد العربي انصب أساساً علىاستعارة المناهج، منهجا تلو منهج، وبشكل متسارع؛ فلا يكاد منهج ما يأخذ مكانه في المشهد النقدي حتى يخلفه منهج آخر دون أن يتم اختبار المنهج الاول والتعرف على إمكاناته في الكشف والتحليل، ودون أن يتم التعرف على أسباب استبدال هذا بذاك. والمنهج تقنية في القراءة مؤقتة ومتغيرة تتحكم فيها النصوص الأدبية والمعارف المجاورة وردود أفعال القراء، بينما الحداثة ثابتة، هي فكرة نواة أو براديجم تتفرع عنها المناهج والنظريات. وهذا ما جعل النقد لا يثبت على حال فلا يكاد منهج من المناهج يستقر حتى يزاحمه منهج آخر فيختفي دون أن يترك أثراً واضحاً وإيجابياً على النص الأبي. ولذلك فمهما استبدلنا منهجا بمنهج فان المشكلة ستظل باقية والوصف بالأزمة باق أيضاً، ولن نتخلص من الأزمة إلا بإنجاز حداثة وليس استعارة منهج.

هل يعني هذا أن نصرف النظر عن المنجزات المنهجية للنقد الغربي؟ الجواب لا، ولكن ينبغي الوعي بما هو ثابت ومتغير، وبالنظرية والمنهج، يعني أن نستعمل تلك المناهج مؤقتا في تطوير قدراتنا الفكرية لوعي أبستمولوجيا التحديث ، فنحن في حاجة إلى تحديث معرفي يصل بنا إلى استقلالية معرفية أو على الأقل تميز معرفي، تنشأ عنه مناهج ونظريات نقدية.

نحن مطالبون بالحداثة والتحديث كضرورة معرفية وتاريخية وحضارية، ولسنا مطالبين أن ننسخ الغرب أو أن نشبهه في مناهجه النقدية، فالمنهج وسيلة نسبية لقراءة الظواهر الأدبية ، وعليه يمكن أن تكون كل المناهج صائبة كما يمكن أن تكون كلها خاطئة، فكل منهج مجرد قراءة وكل قراءة هي قراءة ضالة، أو هي مجرد قراءة ممكنة من عشرات القراءات، وأسوأ ما حدث في واقعنا النقدي هو اختصار الحداثة في المنهج، لأنه هو ما يتبين منها من جبل الحداثة الكبير، فالحداثة بنية تحتية بالنسبة للمنهج والمنهج تجل لها، ثم انصرافنا إلى المفاضلة بين المناهج بدل الأنساق المعرفية للحداثة، تلك المفاضلة التي تحولت إلى صراعات بين منهج وآخر، حتى صار المنهج صراعاً حول حالات وهمية في سياق كهذا، وكأن المنهج حقيقة مطلقة.أو كأن المشكلةهي مشكلة منهج. وهي في الأصل مشكلة وعي ومعرفة، هي مشكلة تفكير قبل أن تكون مشكلة فكر. مشكلة في العقل المنتِج وليس في العقل المنتَج[1].

ليس سهلاً أن نحقق تميزنا واستقلالنا المعرفي، وليس سهلا أن نتخلص من هيمنة الغرب الثقافية، لأن وضعنا الحضاري متخلف، وتخلفنا معقد وشامل وعلى كل المستويات، والذي ينبغي أن نحرك الوعي به هو إدراك طبيعة الأزمة من أجل فهمها ثم التفكير في منهجية الخروج منها حتى ولو طال بنا الأمد. ثم أفكار كثيرة في هذا المعنى لكنها غالبا ما تكون أسيرة لفكر أحادي، والحل يكمن في عقل متحرر وأصيل. ومع ذلك فالأزمة معقدة والحل ليس هيناً، ولا يكفي أن نقدم وصفة نظرية نعتقد في جدواها، ومع ذلك فثم ضرورة لان نشير إلى الإطار المعرفي للتحديث، فكما أنه صعب

أن نقدم بديلنا النقدي صعب أيضاً أن ندعي الحداثة باستعارة النماذج، فالتحديث معرفة قبل أن يكون تقنية.

إبستمولوجيا التحديث وإستراتيجية الحداثة:

لا يمكن تحديث النقد الأدبي قبل الوعي بالمسائل التالية:

أولاً: يستند كل عمل في النقد الأدبي على نظرية في الأدب، وتستند كل نظرية في الأدب على نظرية في المعرفة أو في الفلسفة، وكل نظرية في المعرفة تتطلب قراءة للحظة التاريخية للمجتمع، فمن أجل الوصول إلى ممارسة النقد الأدبي نحن مطالبون بفهم النظرية الأدبية ومن أجل فهم النظرية الأدبية نحن مطالبون بفهم أساسها الفلسفي. هذا على مستوى القراءة والفهم، أما على مستوى الإبداع، فان أي منهج نقدي لا يمكن إعداده إلا بناء على نظرية أدبية وجمالية، وإعداد نظرية أدبية يستوجب إعداد نظرية فلسفية. ثم ترابط جدلي بين هذه المكونات، وهي لا تفهم إلا في علاقاتها ببعضها، وإن الأخذ بواحدة منها على انفصال هو نوع من العطب الفكري، وعملية القفز على هذا النظام الجامع بينها يوقع عملية التحديث النقدي في الفراغ. إن النقد «لا يتجدد إلا إذا جدد نظامه المفهومي أو قل إنه لا يتحول إلى «حداثة» نقدية إلا عندما «يستحدث» جهازاً معرفياً يباشر به النص الأدبي كما لم يباشره به السابقون»(2).

ثانياً: الحداثة ليست معطى جاهزاً، يمكن تعليبه ونقله من ثقافة إلى أخرى، وليست نتاجاً بلا هوية يمكن استعماله في سياقات ثقافية مختلفة، بل هي جزء حميمي من ثقافة أمة ما ينتجها تاريخها وترتبط به بشكل عضوي، تحمل خصائصه المتجذرة في

التاريخ والانسان والمجتمع. للثقافة امتداد تاريخي طويل وكينونة حاضرة وغايات مستقبلية مرتبطة بهذا الحاضر وذلك الماضي، فمن الخطل معاملة الحداثة معاملة اقتصادية تنظر إليها على أنها بضاعة يمكنها أن تغير الأسواق باستمرار.لكل ثقافة حداثتها إذن حتى داخل المنظومة الثقافية المتشابهة مثل أوروبا أو العالم العربي أو العالم الاسلامي.ولكل حداثة مرجعية واحدة لأنها وليدة ثقافة واحدة، ومن هذه المرجعية تكتسب شرعيتها وهويتها، فإن هي تعددت مرجعياتها فقدت تلك الهوية وتحولت إلى مزيج مشوه لا يشبه شيئاً ولا يمكن أن يعبر عن كينونة ثقافية موحدة، وهذا ما حدث للحداثة العربية الموزعة بين مرجعيات شرقية ومرجعيات غربية.

ثالثاً: يختلط ما هو حداثي بما يدعي الحداثة، وهو أمر يتطلب الوعي به، ولكنا لم نلحظ في النقد العربي تصنيفا للحداثة ومعرفة أصيلها من مزيفها إلا نادرا جدا، فللحداثة في النقد العربي صورة واحدة، ولها إما بعد إيجابي أو بعد سلبي حسب الاتجاه الذي ينظر إليها. وربما اختلط على العربي ما هو حديث دال على تحول عميق في المجتمع وما هو مجرد تقليعة عابرة تعبّر عن سلوك قد يكون شاذاً أو خارجاً عن سياق المجتمع والتاريخ، ومن ثم لم يفرق الخطاب النقدي العربي في تعامله مع الحداثة الغربية بين هذا النوع وذاك، فاستعار هذا وذاك معاً. وقد انتبه أدونيس إلى هذه الظاهرة فكتب عما أسماه أوهام الحداثة.

رابعاً: ليس النقد مجرد آليات تقنية لتحليل الخطابات الأدبية بل هو، قبل ذلك، خطاب معرفي وممارسة وظيفية، ينطلق من

الهوية الثقافية للأمة ويمارس دوره في دعم هذه الهوية بطريقته الخاصة. ويكتسب النقد في الثقافة العربية دوراً وظيفياً أوسع وأهم نظرا لحالة التخلف وحاجة الثقافة العربية إلى التطوير والدعم.إن انفصال النقد عن الهوية يجعل النقد قائماً في فراغ ويحوله إلى مجرد تمارين قد تصل حد العبث. النقد الأدبي لابد أن يكون مسنوداً بدعم فكري وجمالي وحضاري، وإلا فهو فعل مفرغ ومجاني.

هذه موجهات إبستمولوجية لفكرة الحداثة لا يمكن تأسيس حداثة في غياب الوعي بها.وعدم الوعي بها يوقع النقد في مآزق تشل فعاليته.

مآزق أمام التحديث:

1. غياب الرؤية النقدية: لا يبدو أن ثمة استراتيجية لممارسة النقد الأدبي العربي، فأغلب الخطابات النقدية لا تنطلق من مشروع له مرجعيته المعرفية ومنهجه وأهدافه وآليات تطبيقه وله أسئلته من الواقع السوسيوثقافي، «فلقد ظل الخطاب النقدي العربي المعاصر يوهم بانه هو الذي صاغ أسئلته... لكن الذي صاغ السؤال هو إما أن يكون السلف العربي القديم أم الأخر الغربي»[(3)] فالخطابات النقدية، بهذه الصورة، هي غالبا ما تشتغل وفق مناهج مختلفة وبآليات غير واضحة، ولأهداف مختلفة بل غالبا ما لا تظهر ثمة أهداف، ونادراً ما تسلم من آثار المرجعيات الاوربية ، مما جعلها دراسات أدبيةوتاريخية أكثر منهما خطابات نقدية. ومعظم الذين يمارسون الكتابة

النقدية ينتقلون من منهج الى آخر أو يجمعون بين أكثر من منهج كأنما يقومون بتدريبات على الكتابة. الممارسة النقدية تفترض التزام الناقد برؤية واحدة ومن ثم بمنهج واحد، ويرافع من أجل قضايا أدبية متجانسة، لأن النقد قبل أن يكون قراءة لنص أدبي وتحليله هو موقف معرفي وإيديولوجي ، وقبل أن يكون نظرية في الأدب هو نظرية في الحياة مترجمة إلى خطاب فني تتجلى فيه وتتجسد من خلاله. إن عدداً كبيراً من الممارسات البحثية تضع نفسها في دائرة النقد الأدبي وهي في جوهرها جزء من الدراسة الادبية أو التأريخ الأدبي أو العرض الصحفي. والمنطق العلمي يقتضي التفريق بين هذه الممارسات لأن لكل منها «فلسفته» ومنهاجيته وغايته، فبينما يستدعي النقد الأدبي نظرية في المعرفة يقوم التأريخ الأدبي على وصف البنيات في سياقاتها التاريخية والاجتماعية ويقوم العرض على التعريف كوسيط بين الكاتب والقارئ.

2. غياب البحوث الموازية: لا يتطور النقد الأدبي إلا بتطور معارف موازية له، وأهم هذه المعارف نظرية الأدب وتاريخ الأدب وفلسفة الفن. لقد هيمن تحليل النصوص الأدبية على الممارسة النقدية بفعل الدراسات البنيوية التي عجلت باستبعاد كل شيء سوى النص، وأضحى الاهتمام بنظرية الأدب أو تاريخ الأب ممارسة كلاسيكية معيبة، مما ولد نقصاً في فهم الأدب من منظور نطري فلسفي وفهم تحولاته الشكلية والمضمونية والجمالية. إضافة إلى فقر ملحوظ (وإن كان قد بدأ ينحسر أخيراً) في الدراسات الفلسفية والجمالية واللغوية التي ترفد النقد الأدبي

وتدعمه، وهذان الرافدان أساسيان في نقل النقد الأدبي من الفهم الذاتي البسيط الى الفهم الشامل المركب. ومن المفيد أن نشير هنا إلى أن الدراسات النقدية التراثية غالبا ، إن لم يكن دائماً، ما تقف عند ثلاثة أعلام يمثلون منعرجات هامة في النقد الادبي، وهم: الجاحظ والجرجاني والقرطاجني، وربما أضيف إليهم السكاكي. هؤلاء لم يكن لهم أن ينجزوا ما أنجزوه إلا بفعل هذه المعارف المجاورة، فالنقد لم يتطور من داخله كما يبرز ذلك تاريخ النقد ذاته وإنما تطور بفعل دعم من معارف صاحبَتْه وعمقت فهمه للنص ولوظيفة النقد. فهؤلاء الأعلام، أحدهم متكلم وهو الجاحظ الذي صدر عن ذهنية المتكلمين في فهم الشعر والبيان، وثانيهم لغوي قبل أن يمارس النقد وهو عبد القاهر الجرجاني الذي استعان بعلم اللغة وقدم نظريته في الخطاب وتحليل الخطاب والاستعارة والأدبية، والقرطاجني اتكأ على منطق اليونان وفلسفتهم وقدم نظرية نقدية غاية في الإحكام والدقة أصبحت تقارن بالنظريات النقدية المعاصرة. وهذا الأمر كما ينطبق على تراثنا ينطبق أيضاً على النقد الأوروبي المعاصر؛ فاللسانيات كانت المتكأ النظري لعدد من المناهج كالشكلانية الروسية والأسلوبية والبنيوية والسيميائية الفرنسة (المستلّة من لسانيات دوسوسير)، وسيميائيات بورس التي اعتمدت على المنطق والفلسفة (باركلي، كانط) ونظريات التلقي والتأويل هما نتاج الفلسفة الظاهراتية والهرمنيوطيقية والتداولية الأدبية هي نتاج التداولية الفلسفية (تداولية سيرل في أفعال الكلام) مما يعني أن النقد الأدبي لم يتمّ تحديثه

تاريخيا إلا بفعل تلك المعارف المجاورة، وأهمها الفلسفة والمنطق واللسانيات.

3. التباس وظيفة النقد: مع هيمنة المناهج النقدية النسقية التبست وظيفة النقد، فغابت القيمة الجمالية والإنسانية من مهامه، وتحول إلى تحليل شكلي للخطابات، دخل ضمنها الخطاب السياسي والديني والتاريخي والفكري. فبعد أن تخلى النقد الأدبي عن البحث في القيم الجمالية للنص الأدبي بدعوى ارتباطها بما هو خارج النص، وجد الطريق مناسبة للبحث في نصوص لم يكن من مهامها إنتاج الجمال أو التعبير عنه، فابتعد النقد مرتين عن القيم الفنية والجمالية، مرة حين أهمل البحث فيها ومرة حين انتقل إلى دراسة نصوص خارج أدبية. مثل نصوص الإشهار والدعاية وأحياناً حتى خارج النصوص مثل سلوك الجماهير.

4. غياب الفهم النظري للتحديث: تنصرف عمليات التحديث في النقد العربي إلى استيراد المناهج جاهزة من الغرب وتطبيقها على الأدب العربي، وهذا فهم يضيف إلى النقد أزمة إضافية ولا يقدم حلاً ولا يساهم في التحديث. ولا أدري كيف يتصور النقاد أن حل مشكلة النقد تتمثل في استيراد المنهج مع أن الاستيراد وتبعاته كان في الأصل هو المشكلة في النقد الأدبي. إن مفهوم التحديث يستدعي سؤالاً غائباً هو ماذا أُحدِّث؟ وهذا يعني وجود واقع ثقافي لم يصل بعد إلى حالة الحداثة ويحتاج إلى تحديث، ونحن حين نتأمل خطاب الحداثة العربية يتبين لنا أن الأمر ليس على هذا النحو، فما يصرح به خطاب الحداثة هو أننا استوردنا المنهج كما استوردنا القضايا الأدبية التي اشتغل

عليها المنهج، بل و استوردنا حتى الأشكال الأدبية، والرؤية التي طبق بها، والهدف الذي من أجله كان المنهج.

5. الانغماس في المشكلات الداخلية للنقد: وأعني بذلك المشكلات الناجمة عن التبعية والترجمة خاصة، فمازال النقد يحاول ترتيب بيته من الداخل في إصلاح الترجمة وإقامة المصطلحات وإزالة الاضطراب المفهومي، ومنذ أن بدأ ذلك لم ينته منه، ولن ينتهي، بل إن مشكلاته تزداد باستمرار، لأن المشكل ليس في المصطلح والمفهوم والترجمة وإنما في كون النقد ذاته لم يتأسس على وعي سليم، الترجمة أمر في غاية الأهمية لكن فعاليتها تكون بمقدار ما تنتجه الثقافة الأصلية، أما بالصورة الحالية فإننا سنظل نترجم ولكننا لا نستطيع أن ننشئ نظرية في النقد أو الأدب أو غيرهما، لأننا أولا نترجم من موقع التابع الضعيف[4] وثانياً لأننا نحصر التحديث في مقوم جانبي.

6. الاهتمام بمسائل هامشية: على الرغم من تراكم القضايا الهامة في الأدب العربي إلا أن النقد المعاصر، نظراً لتبعيته للغرب، انهمك في دراسة القضايا الهامشية التي تحيط بالأدب وليست جزءاً أساسياً منه، (الهامش عندنا قد يكون متنا عندهم) مثل دراسة أغلفة الدواوين والروايات ودراسة العناوين والاهداءات والحواشي والمقدمات، وما يسمى بالعتبات النصية، ودراسة البياضات والفراغات وفضاء النص وتشكله على بياض الورقة. وازداد الأمر سوءاً حين تبنت بعض الخطابات النقدية بعض مفاهيم التفكيك، وخاصة مفاهيم الإرجاء، إن الإرجاء يحول النص الأدبي إلى ممارسة عدمية يغيب فيها المعنى وتقوض

القيمة إلى الأبد[5]، قد تكون هذه القضايا ذات دلالة في الثقافة الغربية تعبر عن حالة حضارية تتميز بالخواء والفراغ و فقدان الثقة في الإنسان والأفكار، ولكن القارئ العربي لن يتقبل مثل هذه الممارسات التي يراها عبثية.

7. الغموض وأزمة التلقي: مايزال القارئ العربي يشكو من الطبيعة اللغوية للخطاب النقدي المعاصر، فالنقد أصبح بالنسبة إليه متاهة محيرة لا يخرج منها بشيء ذي بال، فالاختلافات المصطلحية والمفاهيمية وضعت الخطاب النقدي في مأزق التواصل المبتور، وأفقدت الخطاب النقدي رسالته المعرفية، وخلق حالة من الاضطراب والارتباك وسوء الفهم والتفاهم، إذ يفترض في الخطاب النقدي أن يكون خطاب توضيح ولكنه في خطاب الحداثة تحول إلى حجاب يستر المعنى ويخفيه ويؤجله.

8. سلطة التراث: يشكل التراث بسلطته الرمزية وبارتباطه بالهوية مأزقاً من مآزق التحديث؛ ففي بعض الخطابات النقدية المتكئة على التراث يكمن هاجس خوف غريب، خاصة حين يكون خطاب الحداثة المواجه له ثورياً وصادماً وعدوانياً، ويصبح هذا المأزق أكثر خطورة حين يصبح التراث في نظر البعض خطاباً مقدساً مرتبطاً بما هو ديني، ويصبح الدفاع عنه حالة تصل أحياناً إلى حد التعبد، مما يُفقد الفكر القدرة على الإدراك السليم ويمنعه من التمييز الدقيق بين مكونات التراث وحالاته وتحولاته، فيصبح بالتالي كل حديث(بدعة) وكل قديم (سنة).

9. التبعية: تأتي التبعية، أخيراً، لتحجب بشكل قاتل أية اجتهادات شخصية لتحديث أصيل للنقد الأدبي، فهي لم تترك مساحة

للتأمل والتفكير والإبداع، ولتشوه مفهوم الحداثة وتجعلها تقليدا قد يكون أسوأ من أنواع التقليد الأخرى. إن «الناظر في المشهد النقدي سرعان ما يدرك أن النقد كثيراً ما يتستر على وهنه باستدعاء حشد من المفاهيم المنتزعة قهراً من مدارس ومناهج مستحدثة في الثقافة الغربية»(6). مما يعني أن الخطاب النقدي العربي يعيش حالة من الاغتراب تذيبه في الآخر وتزيل فاعليته وتحجبه عن إدراك ذاتيته.

الخروج من الأزمة أو شروط التحديث:

تعددت الأفكار والاقتراحات بشأن تحديث النقد الادبي وإخراجه من أزمته، غير أن معظمها جاء في شكل عموميات ويمكن تصنيف هذه الأفكار في ثلاثة اتجاهات:

اتجاه التأصيل: ويرى ان الحل يكمن في العودة بالنقد إلى التراث، دون أن يبين الكيفيات المنهجية لذلك، ولا المجال التراثي المقصود، وكأن التراث يمتلك آلية لحل الازمة، مع أنه مايزال يعاني من مشكلاته الذاتية، فالتراث العربي بامتداداته التاريخية وتبايناته الفكرية والثقافية والمذهبية، يحتاج هو نفسه إلى حلول تخلصه من تناقضاته الداخلية. إن ما يسمى بالتراث ما يزال يعاني مشكلات التصنيف والتحديد والتعريف والفهم قبل أن يصبح وسيلة لإيجاد الحلول لمشكلات معاصرة. إن الاستعانة بالتراث قد يوقعنا في مشكلات إضافية هي مشكلات التراث ومشكلات الحداثة معاً، وتصبح الأزمة حينها معقدة أكثر. هذا إذا سلمنا جدلاً بأن منطق الحل التراثي ممكن نظرياً على الأقل. ثم لماذا يطلب من آخرين

في سياق ثقافي وتاريخي مختلف أن يقدموا حلولاً لمشكلات هي من صنع آخرين مختلفين؟ هل يختلف الماضي عن الحاضر؟ وفيم؟ هل مثل هذا الفعل منطقي ومنسجم مع التاريخ ؟ أليس ذلك فعلاً مناقضاً لحركة التاريخ؟ أليس التراث معرفة تاريخية مرتبطة بشروط زمانية ومكانية وإنسانية؟هل يمكن أن يكون الماضي بديلاً للحاضر؟ وأسئلة كثيرة ينبغي أن يجاب عنها قبل طرح هذا الحل التراثي. ومع ذلك فإن العون التراثي بوصفه رافداً للحداثة أمر مهم حين يتم الوعي بالكيفية التي يتم بها الاستعانة به.

اتجاه التجديد: لا يختلف هذا الاتجاه عن اتجاه التأصيل، فكما يدعو الأول إلى البحث عن التحديث في التراث يدعو هذا الاتجاه إلى البحث عن التحديث في تراث آخر، وربما غاب عنه أن هذا الآخر نفسه (الغرب) واقع في مأزق التطبيق الخاطئ لروح الحداثة، حين بنى تطبيقه على «مسلمات باطلة جلبت جملة من المضار للحياة الإنسانية»[7] تجلت في الحروب والاستعمار وأشكال الهيمنة المختلفة. الحداثة الغربية تعيش أزمتها الخاصة الناشئة عن تناقض بين فلسفة الحداثة وإنجازاتها العملية، بين أصلها وفروعها، ولم تتمكن من إخضاع العملي للنظري، بل غلب ما هو عملي على ما هو نظري، والبعد العملي في هذه الحداثة صنعه السياسيون ورجال الأعمال والعسكريون مما حول الحداثة الغربيةعن حقيقتها وصرفها إلى غايات شوهتها وشوهت الإنسان والإنسانية معها، لم يميز اتجاه التجديد بين الحداثة النظرية والحداثة العملية ربما بسبب هيمنة الثانية وغياب الأولى، واختلط الأمر عليهم، فظنوا هذا ذاك، وأصبحوا يقلدون تطبيق الحداثة وليس أصلها[8].

لقد تأكد لكثير من أنصار الاتجاهين قصور هذا التوجه واقتنعوا بضرورة إعادة النظر، إما بالتطبيع مع التراث وتجاوز نظرة الاستعلاء والإلغاء، وإما بالتطبيع مع الفكر الغربي وإقامة علاقة معرفية ونقدية معه، ولقد ظهرت مجموعة من الدراسات تتجاوز هاتين الرؤيتين وتسعى إلى التأسيس.

اتجاه التأسيس: ظهرت أفكار عديدة منذ سنوات تعلن عن سقوط المبدأين السابقين، مبدأ العون التراثي ومبدأ العون الغربي، وغالبا ما كانت ترفع عنوان **التوفيق** بين هذا وذاك، لكن التوفيق مقولة ميتافزيقية، ذاتية يصعب اعتبارها مبدأ علمياً يحتكم إليه، لكنها نبهت إلى خطأ الأفكار السابقة وضرورة البحث عن البديل، بعضها كان سجالياً يفتقد إلى النظرة العلمية، وبعضها كان تبسيطياً يفتقد إلى الكفاءة المنهجية، تطورت الفكرة تدريجياً ولعل أنضج المحاولات التأسيسية ما كتبه طه عبد الرحمن بعنوان: **روح الحداثة: المدخل إلى تأسيس الحداثة الإسلامية.**

يقدم هذا الكتاب الحلول التالية للتحديث:

- يتحدث الكتاب عن روح **الحداثة** وليس عن واقعها أو شكلها أو تطبيقاتها، وربما يشبه هذا ما أشرنا إليه سابقاً وسمناه المفهوم النظري للحداثة. ولروح الحداثة ثلاثة مبادئ هي: **مبدأ الرشد** ومقتضاه أن الأصل في الحداثة الانتقال من حال القصور إلى حال الرشد، و**مبدأ النقد** ومقتضاه الخروج من حال الاعتقاد إلى حال الانتقاد. و**مبدأ الشمول** ومقتضاه الخروج من حال الخصوص إلى حال الشمول(9).

- يتحدث الكتاب عن **التأسيس** وليس عن التحديث التابع لأحدى المرجعيتين: التراثية أو الغربية، وهذا يقترب مما وسمناه مراعاة اللحظة التاريخية والواقع السويسوثقافي للامة. وهذا التأسيس يشترط ثلاثة موجهات نظرية للانتقال من التبعية إلى الإبداع هي أولاً: «اجتناب آفات التطبيق الغربي لروح الحداثة»[10]، وثانيا «اعتبار الحداثة تطبيقا داخلياً»[11]، وثالثاً «اعتبار الحداثة تطبيقاً إبداعياً»[12]. ثم يبني عملية الانتقال كلها في مبادئها الثلاثة على تجاوز التقليد والتحول إلى الإبداع على النحو التالي:

حول تطبيق مبدأ الرشد:

أ - الانتقال من الاستقلال المقلد إلى الاستقلال المبدع.

ب - الانتقال من الإبداع المقلد إلى الإبداع المبدع.

وحول تطبيق مبدأ النقد:

أ - الانتقال من التعقيل المقلد إلى التعقيل المبدع.

ب - الانتقال من التفضيل المقلد إلى التفضيل المبدع.

وحول تطبيق مبد الشمول:

أ - الانتقال من التوسع المقلد إلى التوسع المبدع.

ب - الانتقال من مبدأ التعميم المقلد إلي التعميم المبدع[13].

يعد هذا الكتاب فتحاً لباب الاجتهاد في المجال التداولي العربي الاسلامي، في ضوء نظرية قائمة على الذاتية والابداع في حال التكوين، وعربية اسلامية إنسانية في حال التوظيف.

وأخيراً:

فإن نحن أردنا اختصار تصورنا للتحديث بعامة وللتحديث الأدبي والنقدي بخاصة، فإننا سنعيد التركيز على أن التحديث عمل إستراتيجي معقد يحتاج إلى رؤية واعية تضع في اعتبارها أولا وعي اللحظة التاريخية للأمة من أجل الانطلاق منها، وثانياً التخلص من التقليد والانتقال إلى الإبداع من غير مجافاة للماضي ولا معاداة للآخر الأجنبي...

الهوامـش

(1) تراجع هذه المفاهيم في: أندريه لالاند، العقل والمعايير، ترجمة نظمي لوقا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1979.

(2) عبدالسلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، 1983، ص: 16.

(3) أحمد لطفي اليوسفي، أسئلة الشعراء ونداء الهوامش، مجلة فصول، القاهرة، المجلد السادس عشر، العدد الأول، صيف 1997، ص: 25.

(4) ينظر عبدالله العشي، الترجمة إلى العربية من منظور حضاري، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باتنة، الجزائر، العدد 2 سنة ، ص: 69.

(5) ينظر عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي، الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، دمشق، 2003، ص: 99 وما بعدها.

(6) محمد لطفي اليوسفي، اسئلة الشعراء ونداء الهوامش، مجلة فصول، القاهرة، المجلد السادس عشر، العدد الأول، صيف 1997، ص: 29.

(7) طه عبدالرحمن، روح الحداثة: المدخل إلى تأسيس الحداثة الاسلامية، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط1، 2006، ص: 35.

(8) فصل طه عبدالرحمن في هذا الموضوع في كتابه السابق: روح الحداثة .

(9) ينظر طه عبدالرحمن ، روح الحداثة، ص: 24 وما بعدها.

(10) طه عبدالرحمن، المرجع نفسه، ص: 32.

(11) نفسه، ص: 34.

(12) نفسه، ص: 34.

(13) نفسه ، ص ص: 36-61.

الحريـــــة والإبــــداع

محمد بن مريسي الحارثي

الحرية فضيلة بين طرفين. بين الاستعباد المقيد للحركة الذاتية، والفوضى المفسدة للاعتدال في ممارسة الحركة الذاتية. والحرية تخلق في أصلاب الآباء، وترائب الأمهات، وغريزة في مركوزات الطبائع. تنمو كأي قوة غريزية صانعة ،ولا تكتسب. حتى عند المستعبدين والفوضويين، الذين يبتاعونها، أو ينفلتون، ويتجاوزون حدودها المعتدلة.

والإبداع ما صنعه الناس، من معارف وآداب، وفنون. يدخل في ذلك كل ما أبدعه الإنسان في إحياء الكون، وبناء الحضارة (كل ميسر لما خلق له) حسب قدراته، وإمكاناته، وانتماءاته التصورية. وحاجاته، فرداً، ومجتمعاً. والواو المتوسطة بين الحرية، والإبداع الواو العاطفة.التي تتغير فيها الوظيفة بين المعطوف، والمعطوف عليه وهي هنا تعطي الاستصحاب. استصحاب الشيء لشيء، وسيرورتهما معاً. فتفيد بذلك معنى المعية.

والحرية لازمة إنسانية، تلد بمولد الإنسان غريزة. وطبعاً، وتركيباً في أخلاط التكوين النفسي، والعقلي، ومتعلقاتهما الصانعة والمائزة لقيم الحياة، ومتطلباتها، المتجاوزة لكل ما يعوق فعلها، ومهماتها. متجاوزة في الأغلب الأعم معطلات الإنتاجية ومعوقاتها، وغير متجاوزة أحياناً، إذا ضعفت حرية الفرد والجماعة، أو كانت

غائبة غياباً خارجاً عن إرادة الإنسان الحر، أو بتوجيه من إرادته الضعيفة والحرية من كل شيء أعتقه، وأحسنه، وأفضله. والأحرار هم أشراف الناس، وخيارهم، وخلصاؤهم. وفي الحرية معنى العطاء، والإنتاجية. تقول سحابة حرة، أي كثيرة المطر، وناقة حرة غزيرة العطاء. والحرية ضد العبودية، وتأتي في مقابل الرق. وهي فضيلة تقع بين نقيضتين. بين العبودية، والفوضى. وقد سلك الناس في مفهومها، ووظيفتها مسالك مختلفة. فالأديان جاءت لتحرير الناس من عبودية أهل الأرض إلى عبودية خالق السموات والأرض. والمحرر الخالص لله عز وجل، لا يشوبه شيء من أمور الدنيا .وهذا يزحزح مفهوم الضدية المطلقة بين الحرية، والعبودية. بل يجعل الحرية عبودية لجهة واحدة. هي الذات الإلهية. كما في قول امرأة عمران ﴿**رب إني نذرت لك ما في بطني محرراً**﴾. وذلك التحرير من رق الدنيا،والاشتغال بها، وانقطاع حق أهل الدنيا عنه والتعلق كلية بالله سبحانه وتعالى. وبهذا يصير عبداً خالصاً للشيء الذي تعلق به. وكأن الحرية هي مسلك من مسالك الوصول إلى عبودية الشيء الواحد. فامرأة عمران التي نذرت ما في بطنها محرراً لله كانت حرة في كينونتها، ولم تكن مستعبدة لأي أحد من أهل الدنيا. وقد استمدت حرية نذرها ما في بطنها من تلك الحرية التي تتيح لها أن تنذر ما في بطنها محررا لله.لكن المولود لم يكن وفق توقعات تلك الحرية ﴿**قالت رب إني وضعتها أنثى والله أعلم بما وضعت وليس الذكر كالأنثى**﴾. لأنها كانت تريد أن يكون المولود المحرر عتيقاً خالصاً لخدمة بيت المقدس. والأحرار ليس من الضرورة أن يكونوا على درجة راقية ومتطورة من الخدمة. والعبودية لخالق

العبد لا تزول بالوصول إلى مقام الحرية. لأن من قال بهذا فقد كفر. قال تعالى ﴿**وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون**﴾. وتبقى الحرية الإنسانية في علاقة الإنسان بالإنسان، وعلاقته بمظاهر الكون صفة يرغب الإنسان في التحلي بها، غريزة، واكتساباً. وتكون في تصور الناس لها منزلة وسطا، بين رق العبودية الإنسانية، وفوضى التجاوزات غير المحسوبة التي لا تفضي إلى شيء مما ينفع الناس. ونظراً لما تمتلك هذه المفردة من إشعاعات حسية، ومعنوية في دلالاتها، عندما تكون في مقابل الرق، والعبودية، والتقييد، لما في الاستعباد من الضعة، ولما في التقييد من أسباب المعوقات عن الانطلاق في آفاق الحياة الرحبة الواسعة، مما ينتج عنه كثرة العطاء، والإنتاجية وفضل، وحسن ذلك العطاء. والإنسان بطبعه مفتون بالتعلق بأسباب الحرية، وعندما يشعر بحريته يزداد نشاطه، وعطاؤه. انظر إلى سيرة عنترة بن شداد العبسي في مرحلتي العبودية، والحرية. فقد كان الرق مقيداً لحركته، ولم تنبثق فيه صفات الشجاعة، والعفة، والفتوة، إلا في مرحلة الحرية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنه لا عبودية بعد الحرية.

لكن هل الحرية صفة مطلقة بحيث إذا وصل الإنسان إلى مقامها تخلص من قيود علاقاته الخارجية، ومن قيود علاقاته الداخلية. أي من قيود نفسه.بمعنى أنه يتصرف في علاقاته مع الأشياء دون النظر إلى ضوابط تلك العلاقات.

إن الإنسان عندما يرغب في الحصول على شيء، ولا يصل إليه؛ فإنه يبحث عما يسميه علماء النفس (بالتعويض) هذا الميل في البحث عن التعويض تجده عند الإنسان الذي يهتم بالبحث في

نتائج الأمور، ولا يهمه البحث في أسبابها. فإذا ضعفت مقامات الحرية مثلاً فعليك أن تبحث في المسببات التي أدت إلى ذلك الضعف، أو الجمود،أو العدمية مثلاً، فإنك والحالة هذه تسهم بشيء من حلول هذه الإشكالية. فالهرب من مواجهة المشكلة لا يحل المشكلة.

ولما كانت الحرية من أكثر القضايا التي شغلت أذهان الناس قديماً وحديثاً؛ فإنها أصبحت في هذا العصر حلما عند بعض الناس، وبخاصة عند أصحاب الدعوات الحرة، الذين يمارسون أنماطا من الحرية وهم لا يشعرون. أو أنهم يمارسون أفعالاً، وأقوالاً يظنون أنها من الحرية، وهي ليست من الحرية في شيء. فمثل هؤلاء ليسوا من أصحاب العزلة عن الناس، الذين يزعمون بأن التفاعل مع الناس يزيد الفرقة، ويقلل من استمتاعهم بالانصراف عن الأفعال والأقوال، وغيرها مما هو من متطلبات كمال الحرية.وليسوا كذلك من الذين يواجهون قدرهم بالرضا، على أي وجه كان من النفع، أو من الضرر. وليسوا كذلك من الذين يبحثون عن حقيقة الوصول إلى الحرية، وما يعتور ذلك من أسباب النجاح، أو الفشل.

إن هؤلاء الذين يزعمون عدمية الحرية في مجتمعاتهم،وأنها مغلقة في مناشط الحياة، يفهم الأغلب الأعم منهم أن الحرية ثورة، وتمرد على كل شيء، فإذا كانت الحرية طريقاً إلى الانتماء إلى مذهب، أو إلى فكر معين، أو إلى بيئة، أو إلى أي تصور يميل إلى اعتناقه الإنسان ويدافع عنه. فلأن الإنسان عندما ينتمي، أو يختار؛ فإن ذلك إنما يتم باختياره، وبحريته، وقد ركب بعض الناس جهل عظيم في هذا الشأن خاصة. أولئك الذين زعموا أن التمرد،

والثورة على الانتماءات أياً كان مصدرها، هو الطريق إلى تحقيق الحرية. ومن هنا فهم رعاع الناس وعامتهم، وأصحاب النفع الموقوت، أن اختراق ضوابط الأخلاق وما يصدم الفطر السوية،وما يزعزع ثقة الناس في ثوابتهم، وما يخلخل ضوابط المعرفة، والفن، وبحث يمارس الإنسان أقواله، وأفعاله،كيف يشاء، بما يشاء، متحرراً في ذلك من كل قيد. فهموا أن هذا كله من باب الحرية. والذي ولد مثل هذه التصورات ذلك الغبش، وتلك الضبابية التي خيمت على مناخ الحرية، وشوهت حقيقتها في أذهان الناس،عندما أخذ القوي يفرض تصوره للحرية على الضعيف. فاضطرب ميزان الحرية باضطراب هذه العلاقة. خاصة عندما تكون المواجهة بين فئتين غير متكافئتين من حيث الوسائل والغايات. ويكون القمع، والمصادرة هما الوسيلة للغلبة.

إن الحرية لا تكون إلزاماً من خارج، إنها التزام من داخل.فإذا كانت إلزاماً فقد خرجت على وظيفتها، وحقيقتها. انظر مثلاً إلى علاقة الحرية بالإبداع عند بعض الدارسين الذين رأوا أن المبدع المعاصر أراد أن يحقق الحرية، ويؤكدها من خلال تمرده على ضوابط الفن، وأن حرية الأديب تكمن في قطع الصلة بكل منجز سبقه، وبهذا التصور استحالت الحرية إلى شيء من الفوضى. لكن السؤال الذي يرد هنا هو هل بالإمكان تخصيب الحرية الإلزامية لتصبح حرية التزامية من داخل ولو إلى حين. أي حين تزول أسباب الإلزام كما هو الحال في عولمة السوق الحرة. فحرية السوق عالمياً أن يكون التعامل فيها من منطلقات العرض، والطلب. لكن القوى الصانعة لهذه الحرية النفعية ربطت الحرية بمصالحها، وإلا كيف

تفسر موقف أمريكا مثلاً من سوق النفط. من حيث طلب زيادة الإنتاج أحياناً، وخفض الأسعار أحيانا آخر، دونما مراعاة لعملية العرض والطلب، ودونما مراعاة لاقتصاديات الدول المنتجة.

إن تطلب الحرية قد يصحبه أحياناً شيء من الإفراط في الجرأة،والمغامرة المتجاوزة بشروط النتائج المتوقعة، وليس بشروط العدمية. وحتى لا تكون الحرية رابع المستحيلات في تصورات الباحثين عن حقيقتها، فإن البحث عنها فيما بين القيود، والفوضى هو السبيل إلى الوصول إليها، ومعرفة فعلها في حياة الناس. ومن ثم إشاعتها، وممارستها على أرض الحقيقة والواقع،في صورتها الصحيحة بدءاً بالحرية الشخصية، وانتهاءً بحرية الرأي، دونما مصادرة أو تخصيب من نوع ما. إذ هي ضرورة كضرورة الماء، والهواء من حيث تنفس الحياة، فلا أقل من أن تكون من الصفاء والنقاء بمكان.

إن للحرية أسواقاً عالمية، تباع فيها، وتشترى، ويبدو أن أكبر الأسواق متاجرة بها السوق العربية. خاصة في العصر الحديث فقد كانت في التراث العربي تشترى، ولا تباع. وتمنح، ولا تمنع. فالله سبحانه وتعالى في كتابه العزيز منح حرية الاختيار في اعتناق الدين من عدمه. بعد أن منح الله الإنسان هداية النجدين ﴿ **وهديناه النجدين**﴾ ولم يكرهه على الدخول في الدين بعد أن بين له طريقي الرشد، والغي. ﴿**لا إكراه في الدين قد تبين الرشد من الغي**﴾ ﴿**أفأنت تكره الناس حتى يكونوا مؤمنين**﴾ وجاء في الذكر بيان الغاية من الخلق وهي عبادة الخالق سبحانه وتعالى. دون عبادة المخلوقين، إنسهم، وجنهم. ودون عبادة أي مكون من المكونات الكونية جميعها. متحركها ، وجامدها.

وكان تعشق الحرية، والتطلع، إلى الاستمتاع بها مطلباً إنسانياً، على مستويات الطبقات الاجتماعية والجنسية والحضارات الكونية. فقد أثر عن الخليفة الراشد الثاني. عمر بن الخطاب رضي الله عنه قوله «متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحراراً» وفي الأمثال العربية (أنجز حر ما وعد) وكانت سلامة الإنجاز وشيوعه لازمة من لوازم الحرية.

ولما كان التملك الحذمي ظاهرة اجتماعية في حياة العرب. في الجاهلية، وفي الإسلام. فإن تحرير بعض من استعبد تملكاً حذمياً كان ظاهرة كذلك في الحياة الاجتماعية العربية، وليس بعيداً عنك قصة تحرير عنترة بن شداد العبسي وغير ذلك من قصص عتقاء الاستعباد على مر التاريخ العربي. إما استغناء عن خدمات أو فدية أو كفارة عند ارتكاب محظور يوجب ذلك.

وقد ظهر الاستعباد في عصرنا الحاضر في صور كثيرة. إذ لم يكن تملكاً مطلقاً. كما هو حال الاستعباد العربي قبل هذا العصر. ولا يخرج عن صورتين غائيتين في الأغلب الأعم هما: استعباد الافتتان بالشيء، واستعباد التبعية. وهما متقاطعان في بعض متعلقاتهما.

فأما الأول فقد أثر منه صورة عبيد الشعراء من أمثال، أوس ابن حجر، وكعب بن زهير، والحطيئة وأمثالهم ممن افتتنوا بصنعة الشعر، وانقطعوا إلى تجويده، حتى استفرغ جهدهم الإبداعي. وقد تكررت مثل هذه الصورة في مناشط حياتية أخرى من مناشط الارتكاس إلى وجه يستولي على حاجات الإنسان. فتفقده حرية

إعطاء بعض أموره الدنيوية، وقد تصل إلى الدينية ما تستحق من الاهتمام.سواء كان الاشتغال بها عاماً، أو خاصاً، وظيفياً أو غير وظيفي.

ومن أسباب غياب الحرية، ولوا إلى حين متعلقات لا تعوق الحرية في ذاتها، بقدر ما تعوق الاستحقاق بممارستها لدى الإنسان؛ كما هو الحال في ضعف الإرادة، وعدم القدرة على مواجهة مشكلات الحياة الذاتية عند الإنسان. وظهور شبح التبعية، وخوف التابع من المتبوع،وحرص الأول على عدم اضطراب العلاقة بينهما، وبالتالي فقدان توازن التابع، مما يدفعه إلى التنازل عن شيء من حريته، أو عنها كلها عندما يغامر فاقد الحرية في تضخيم هيبة المتبوع. وقد يمتد الخوف إلى نطف الأصلاب، والترائب.

وأخفت أهل الشرك حتى إنه لتخافك النطف التي لم تخلق

فالخوف ليس من طبيعة الأحرار،ولا من مكونات الحرية، ومحدداتها.وقد يكون قيام الحاجة في مركوزات بعض الطبائع المهترئة سبيلا إلى توهين الحرية وضعف الاحتماء بها من غوائل الحاجات. وقريب من هذا السبب الإحسان المعنوي وغير المعنوي إلى الناس، وأثر ذلك في التأثير على مستوى الحرية عند المحسن إليه. قال البستي:

أحسن إلى الناس تستعبد قلوبهم فطالما استعبد الإنسان إحسان

وقد استعبد عوف بن محلم الشيباني قلوب الناس بالإحسان إليهم. فضرب بذلك المثل (لا حر بوادي عوف).

وليس من باب فقدان الحرية، أو ضعفها أن تفعل الشيء، وضده، فأنت تفعل، وأنت حر. وتفعل الضد، وأنت حر إذا كان ذلك كله دافعه الحرية، والمصداقية.

إن الحرية إذا ارتهنت لقيد ما، غير متناسب مع شرطها العملي، وغاياتها، وحدودها، وصورها ذات الاعتدال في فعل الإنسان، وقوله. إذا ارتهنت إلى خارج ذاتها، فقدت مكانتها الإنسانية، ذات الامتلاء بقيم الفضيلة. وقد كفلت كتب الأنبياء، والأعراف الإنسانية حرية التعبير عن مكنونات النفوس، والصدور، ولم تصادر على أحد منطق الحقيقة الكونية كما هي في صورها الذهنية الخارجية، وكما يشكلها الوجدان، والمنطق الداخلي. وبين الخارج، والداخل من مكونات التعبير عن الحاجات، علاقة استنسال إيجابي، أو تقريري، يوثق العلاقة بين عناصر الكينونة التعبيرية، وهذا يؤكد أن لكل صورة تعبيرية مصدرها، أو مصادرها، ومرجعياتها المؤتلفة مع الحدث، أو المختلفة معه، في الصواب والخطأ، والقرب، والبعد، والوضوح، والغموض وفي كل ما يطرأ لك من ثنائيات ترتقي بالصورة أو تتنزل بها.

إن إثارة قضية الحرية والإبداع ليس من باب إثارة الشيء وضده أو الشيء ومثله، وإنما هو من باب إثارة شيء الشيء، أو متعلقات الشيء، لما بين الحرية والإبداع من التلازم فيما يخص الدلالة والوظيفة. وقد تكلم الناس كثيراً حول العلاقة بين الحرية والإبداع.

ومن اللافت للنظر أن أكثر المعاني لطبيعة تلك العلاقة كانت تدور في دائرة ضيقة جداً. أخذت تبحث عن علاقة الحرية بالإبداع من خلال علاقة المبدع بالسلطة. سواء كانت سلطة إدارية اجتماعية عرفية، أو دينية.

ويبدو أن المبدع، والسلطة أيا كانت مهمتها يسيران نحو غاية واحدة تتمثل في التطلع إلى أقصى ما يمكن تحقيقه على أرض الواقع من صور الحياة المتطورة مادياً، وفكرياً. فالمبدع هو نبتة المجتمع، والنبتة تنمو في مستوى فصيلتها من أنواع النبات، وتعطي في مستوى عطاء أصولها، أو قريب. ولما كان الإبداع رسالة إنسانية راقية تجمع بين الممتع والمفيد، فإن المبدع قد جمع بين مهمته الإبداعية، والغاية الإصلاحية. فامتزج صوته بصوت المصلح، واصطدم بإشكالية الحقيقي والمتصور، فنشأ شيء من الحساسية بين الواقع في نظر السلطة، والمتصور في نظر المبدع. وكانت الحرية هي الشماعة التي علق عليها الإبداعيون إخفاقهم في تحقيق ذلك المتصور. وذلك عندما تصوروا أن الحرية لم تسعفهم في كشف مشروعهم الإصلاحي، نظرا لحجبها عنهم من قبل السلطة التي تشاركهم حركة الفعل الإنساني على مسرح الحياة. ولكن بطريقتهم، وليس بطريقة الفن، أو الإبداع. ويفترض أن السلطة، والمبدع يصدران عن تصور واحد للوجود حسب ما ينتميان إليه من عقيدة، أو أيديولوجية، وهذا التصور الجمعي الموحد هو الذي يضبط العلاقات بين بنيات ذلك التصور فكراً وإبداعاً.

ومن هنا ينشأ الانسجام والتناسب فيما يخص الطرائق المؤدية إلى تحقيق الغايات الكبرى، التي يؤمن بها مجموعة من الناس. إن المهمة الأساس للوجود الإنساني على مسرح هذه الحياة هو العبادة ﴿**وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون**﴾ والعبادة اسم جامع لما يحبه الله من الأقوال والأفعال، واستشعار هذه المهمة يضبط حركة الفعل، والقول في تصورنا للحياة، وهذا المستوى لفهم الذات هو الطريق إلى كشف مفهومنا للحرية.

والإبداع مصدره قوتا النفس والذهن معا، ولابد أن تمارس كل قوة من هاتين القوتين، مهمتها دون أن يكون لإحداهما ضغوط انحيازية على الأخرى، فالنفس مكمن الحركة الانفعالية، والذهن بؤرة الحركة الواعية، ومن مركب هاتين الحركتين يصبح الإبداع إبداعاً حراً، وواعياً في الوقت نفسه.

ثم لا تنس وثوق العلاقة بين عالمي التجربة الإبداعية الداخلي والخارجي. هذه العلاقة التي قد تكون محكومة بمواقف رقابية من الخارج، ومن الداخل، وقد لا يحكمها إلا طبيعة التجربة في ذاتها.

ولما كان الابداع قادراً على التدليس بطرائقه الأدائية على الرقيب الخارجي من خارج دائرة الابداع.فإنه قادر على منح المبدع قدرا من الحرية الذاتية في تمرير بعض تصوراته، على أن تحمل تلك الحرية صدق التجربة ونقاء التصور، لأن للإبداع خصوصيته التي ترتبط بخصوصية المبدع الانتمائية.

إن الابداع يحمل في وظيفته مبدأ التحدي لمواجهة مشكلات الحياة،ولذلك كان الخطاب الإبداعي أكثر جرأة من أي خطاب آخر في مواجهة متطلبات الحياة، إنه أقدر من أي خطاب آخر على التغيير، أو التطوير حسب تصوره للحياة. ولما لم يحقق ذلك الخطاب طموحاته كما هي طموحات بعض المبدعين، الذين ساورهم إحساس بأن كل خطاب فكري لا يعضد مهمة الخطاب الإبداعي هو خطاب معوق لمشروع الخطاب الإبداعي، وتحول هذا الاحساس إلى يقين بأن هناك معوقات تقيد حريات المبدعين عن الاسهام في تنمية الوعي الحضاري. وهو إحساس له نصيب من

الواقع، ويتحمل الابداعيون شيئاً من ذلك اليقين، لأن الخطاب الإبداعي يحاول هو الآخر في بعض مخرجاته أن يشوش على معطيات الخطابات الأخرى إلى درجة تصل أحياناً إلى محاولة مصادرة الخطاب الآخر.

لقد حدا هذا الاحساس بتقييد الحريات عند المبدعين إلى الدعوة للتمرد على كل ماهو مألوف ظنا من أولئك المبدعين أن التمرد طريق إلى تحقيق الحرية، وقد وصلوا في دعوتهم تلك إلى طريق مسدود حين تحول مفهوم الحرية إلى نوع من الفوضى، فتجاوزت حدودها المنضبطة على دوائر منفلتة.

والفوضى اتكالية إرادية، وغير إرادية تقول فوضت أمري إليه، صيرته إليه. وجعلته الحاكم فيه. ومنه حديث الدعاء (فوضت أمري إليك) أي. رددته إليك. والقوم الفوضى. المختلطون والذين لا أمير لهم ولا من يجمعهم. وصار الناس فوضى. أي متفرقين. ومنه الخلط في ارتداء الملابس، وتخليط الطعام. فيلبس هذا ثوب هذا، ويأكل هذا طعام هذا. فلا يؤامر واحد منهم صاحبه في ما يفعل في أمره. ومن ذلك (التسونامي) مجموعة الأمواج العاتية التي تنشأ من تحرك مساحة كبيرة من المياه. ومنه الفيضانات الناتجة عن تراكم، وتزايد المياه التي تغمر الأرض، وتتدفق دون مصارف لها. فتضر العباد والبلاد. وقد أطلق الإعلام على فوضى الربيع العربي الفوضى الخلاقة. وهي خلاقة للفتن والفرقة والبغي. وليست خلاقة للخير، والحق، والجمال. لذلك:

يقضى على المرء في أيام محنته حتى يرى حسنا ما ليس بالحسن

إن مسايرة الحرية لمدركات العقول الصريحة وجيشان الصدور في الإبداع الثقافي يمثل أقصى طاقات ما يمكن أن تتوق إليه الحرية المتطلعة إلى إشباع رغباتها في هذا الشأن وأجدى لها في حمايتها من الانحراف عن مكامن صدقها الذهني، والفني. ويبقى بعد ذلك الاختيار، والتوزيع في بناء الإبداع لا ينفك عن خبرة المبدع في كمال ذلك البناء.

إذن الاختيار دليل على عقل المختار. وقد قيل اختيار الرجل جزء من عقله. في الحقائق المجردة. وفي التقاط الصور الذهنية الخارجية لنص الإبداع الفني. واختيار المحاسن، والمحامد مقدم على الوقوع في القبح والرذيلة. خاصة في الفن الذي يعد أساً من أسس الترقي بالسلوك الحسن. والاختيار المنوط بالحرية في دائرة الاعتدال التي أشرنا إلى مسالك الوصول إليها يفترض في بلوغه غايته أن يتحرك في دائرة الإبداع من حيث المنطق. أي منطق الأشياء. والممكن، والمعقول. فليس من حرية التعبير أن تتجاوز الحقائق في صورها المجردة، وصورها المصنوعة ذات العلاقة بالمجرد. فالحرية لا تهدم، ولا تقطع خيوط النسيج بين الواقع، والمتصور في الإبداع هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن للعلم والمعارف عامة ضوابط يحتكم إليها عند اختلاف المشارب، إذ العلم ليس ملكا لأحد، دون أحد. وإذ حرية التعبير لا تعنى الانفلات من الضوابط القيمية.

انظر إلى آليات، وأدوات المفسرين للقرآن الكريم، كيف استنبطت أحكام القرآن ومعانيه، وأوامره، ونواهيه. عندما استعملوا تلك الأدوات في حدود وظائفها الإبلاغية. ولما لم يدخل

تفسير القرآن الكريم بالرأي. دخل هذا النوع من التفسير دائرة المحرم فعله بما يوحي لك بأن حرية التعبير المطلقة مفسدة مطلقة.

إن مناخ الحرية في علاقتها بالإبداع الثقافي متحقق بشكل كبير في عالم اليوم ومن ذلك عالمنا العربي، إذا ما قسنا هذا المناخ، بالإنتاج الإبداعي الثقافي كماً، وكيفاً. وأن الإبداع الهجين من هذا لا يكاد يستقر أمام الإبداع الحر الذاتي. ودائماً ما تجد الاستعباد، والفوضى في الإبداع، محل انتقاص، ومؤاخذات. مما أسهم في انحسار ذلك. خاصة في الخطاب الفني الأدبي. ولربما وجدت في بعض الخطابات العربية من ضيق الحرية ما لم تجده في الخطاب الفني الأدبي. كالخطابات السياسية، والإعلامية والاجتماعية، والاقتصادية لحسابات رقابية، تحكمها طبيعة العصر، ولا تحكمها الحقائق المجردة.

إن وثوق العلاقة بين الحرية والإبداع مستمد من ذلك الوثوق من المبدع ذاته عندما يعبر عن تجربته الشعورية تعبيرا صادقا كما ارتسمت في صفحة الذهن وتمثلتها حركة النفس دون تزييف، ودون خوف من رقيب سوى الرقيب الداخلي، لأنه متى داخل الخوف نفس المبدع من الرقيب الخارجي؛ فإن هذا الشعور في حد ذاته ينبئك أن المبدع منحرف أصلاً بإبداعه عن طبيعته الأساس، إذ لو لم يكن منحرفاً ما داخله ذلك الخوف، وذلك الإحساس.

ولهذا تكون الحرية والإبداع وجهان لعملة واحدة عند المبدع الصادق الذي يحمل إبداعه صوته وصورته الحقيقية. ويحسن الاختيار من ذلك.

المقدمات التاريخية
للتحديث الأدبي والنقدي في المملكة

سلطان بن سعد القحطاني



الفصل الأول

المقدمــة:

تناولت الدراسات التي قام بها عدد من الباحثين في الأدب السعودي، من إخواننا العرب القادمين للعمل في عهد النهضة السعودية الحديثة ما هو موجود فعلاً بين أيديهم من النصوص، وأرخوا لذلك من هذه النصوص، على أن الأدب السعودي ظهر بين عشية وضحاها، بما توفر لهم من مصادر جاهزة، من دواوين شعرية، ومجموعات قصصية، وروايات، دون أن يكلفوا أنفسهم، لو كانوا قادرين على البحث والتقصي عن مصادر هذا الأدب والمراحل التي مر بها على مدى عقود وقرون من الزمن في بطون المصادر والمراجع، وصوروا هذا الأدب على أنه وليد ما صدر في زمن الطباعة والصحافة، ولحق بهم كل من سار على خطاهم من الباحثين السعوديين، الذي اقتفوا تلك الصورة القاتمة دون مراعاة للظروف التاريخية والسياسية والاقتصادية، وحاكموا النصوص بمنظور العصر الحالي، الذي توفرت فيه الطباعة وكل وسائل النشر، وهذه الدراسة أحاول أن أعطي صورة صادقة لكل ظرف مر به الأدب في الجزيرة العربية، في عصور الضعف والتشتت العربي، وعزل مناطق الجزيرة العربية بعضها عن بعض، إما سياسياً، أو

اقتصادياً، فالأدب لم يمت، لكن غياب الشيء لا يعني عدمه، فكان الشعراء في كل قطر من أقطار الجزيرة العربية ينظمون قصائدهم على منوال العصر الذي يعيشون فيه، بكل ما يحيط بهم من ظروف سياسية وثقافية، ولم يغب الشعر عن العرب، حتى الشعر العامي كان وسيلة تعبير دون معرفة أوزان الخليل، يقوم نقده وتقويمه على التلحين والغناء، والنثر يمثل عصره، من تهانٍ وإخوانيات، ونظم على مذهب ابن مالك، في النحو والفرائض، وما شاكلها، وكان هناك فحول الشعراء على مذهب العصر، لو كانوا في هذا الزمن الذي ازدهرت فيه العلوم الحديثة لجاؤا بما لم يستطيعوا نظمه في زمانهم، وقد أشرت إلى عدد منهم. وما أن استقرت الأمور وبدأت النهضة في البلاد العربية حتى كانوا متعطشين لمسايرة الأدب العربي من حولهم، بعد أن مهد الأوائل لهم الطريق نحو أدب حديث، فشقوا طريقهم بما يناسب العصر.

وفي هذا البحث حاولت أن اقدم صورة متكاملة للمشهد بما قدمه الرعيل الأول في ثلاثة عهود كمل كل منها الآخر، من حيث: الطباعة، والصحافة والتأليف، في ظل الأمن الثقافي، والمدارس الحديثة، مثل مدرسة الفلاح والعلوم الشرعية، التي كانت بذرة صالحة للتعليم الحديث فيما بعد، وقسمته إلى فصلين رئيسين: 1 - المقدمات التاريخية قبل الدولة السعودية، 2 - بواكير الأدب الحديث. وفرعت منها فروعاً بحسب السياقات المطلوبة، ووجدت أن من يدرس الأدب في المملكة بصورته الشمولية، لن يخرج بنتائج مرضية دون دراسة مصادره الأساسية، ما لم تكن الدراسة محددة بزمن معين، أما نقده فيحتاج إلى من يدقق في مناهجة، التي نرى

أنها تنقسم إلى ثلاثة أقسام، عالجنا كلاً منها على حدة لتبيان الفروق بين العقليات النقدية، وماذا قدمت للأدب،فمنها التقليدي الجامد، ومنها التراثي المتمسك بالأصول المؤمن بالتجديد، والحداثي الذي يرغب في المسايرة الفعلية للعالم المتقدم، وقد احتوى الفصل الأول على تمهيد للدراسة قبل العهد السعودي، والثاني، بواكير الأدب السعودي، ويحتوي على 1 - الصحافة والفن القصصي، 2 - الخطاب النقدي المبكر والمؤثرات العربية، ومعالم النقد الأدبي، والمحاولات الأولى، فالنقد بلا محاولات إبداعية ليس له وجود، وقد حاولت في هذا الجانب أن أقتصر على محاولات الأدباء الإبداعية والنقدية في آن واحد،،،، وأرجو أن أكون قد وفقت في هذه الدراسة، فإن كان كذلك فبفضل من الله، وإن كنت دون ذلك فيكفي أنني حاولت،،، وبالله التوفيق.

1 - المقدمات التاريخية قبل الدولة السعودية:

تمهيد:

يرى بعض الباحثين في الأدب السعودي ونقده أنه ظهر مع وجود الدولة السعودية الثالثة (عهد الملك عبدالعزيز) وهذا شيء لا ننكر صحته في النهضة الأدبية الحديثة، لكنه يأتي في المرتبة الثانية[1] لمن أراد ان يؤرخ ويؤصل لأدب المملكة العربية السعودية، فالمقدمات التي وجدت في العهدين السابقين (العثماني، والهاشمي) هي إرهاصات لمقدمات التحديث في الأدب السعودي، ووجودها في البحث العلمي ضروري، لأنها حلقة في السلسلة لابد من وجودها،وهناك كثير من الشعراء في الحجاز ونجد والإحساء

وجازان وعسير والقطيف، كانت لهم إسهامات في الأدب شعراً ونثراً منذ القرون الأولى وحتى عصر النهضة، ضاع منه ما ضاع وحُفظ منه ما حُفظ، لأن الشعر أكثر كمية فالأمة شاعرة بطبعها، كما أن الشعر أسهل حفظاً، لأن إيقاعاته الموسيقية وسهولته للغناء ساعدتا على حفظه واعتنى المؤرخون بكتابته وتدوينه وجمع شتات ما نُظم منه في كتب ودواوين، ويغلب الجمع على طابع تلك الكتب دون التحليل، لأن هدف الجامع منهم هو الحفظ، وبالرغم من ذلك ضاع أكثره من صدور الرواة أو موتهم الذي غيب الكثير من هذا التراث التقليدي المهم في بناء أدب حديث لا يمكن أن يقوم دون وجود مصادر ما قبله وتطويره على نمط الدراسات النقدية الحديثة[2] وكان التأثير الذي أخذ الشعراء والناثرون - على قلتهم - يسيرون على هديه يأتيهم من خارج الجزيرة العربية، وبالأخص من مصر التي تربطها بأقاليم الحجاز روابط قوية منذ القدم لقربها وسهولة وصول المطبوعة منها، بل إن هناك وكلاء في جدة والمدينة لتوزيع الكتب والصحف والمجلات، إضافة إلى ما يجلبه أصحاب المكتبات من كتب وما يأتي به بعض الحجاج من المثقفين المصريين[3] إهداءً أو بيعاً في موسم الحج، وقد ظهرت هذه المقدمات عند الشعراء وبعض الكتاب في استعمال المفردات العاميةالحديثة التي ظهرت عند المصريين، كالمملوكية والتركية المستعملة في العامية، وخاصة في المخترعات، فالوابور، وتعني الآلة البخارية التي ظهرت في أوروبا ووفدت إلى العالم العربي وترجمت على هذا الشكل، وهي كل آلة تعمل بالبخار، البترول أو الفحم، وقد عرفت شعبياً بهذا الاسم، ونظم الشعراء عليها كثيراً من القصائد،

ومنهم الشاعر المجيد، إبراهيم الأسكوبي (ت 1913)، حيث عمل مزدوجة بين الباخرة (وابور البحر) والقطار (وابور البر) والأسكوبي كثير الأسفار بين الشرق والغرب، وكانت تربطه علاقات قوية بالأشراف، وخاصة الشريف عون[4] ويعتبر الأسكوبي من أوائل من قام بإرهاصات لتحديث الأدب في عصر الظلام العثماني في الشكل فقط، وقد نشر قصيدته المشهورة في نصح الدولة العثمانية عندما وجد – ووجد غيره – أن الأوضاع الفكرية والعلمية والثقافية في انحدار سريع ،وأن الحكم لا يدوم في ظل هذه الظروف،ولسان حاله يقول: إن لم تحدّث الحياة الفكرية وتطور المعدات الحربية وتنهض الأمة بفكرها فسيكون مآلكم الزوال، لكنهم تعنتوا ونقلوه إلى إسطنبول للتحقيق معه،وسجن بسبب هذه القصيدة، وأفرج عنه وعاد إلى المدينة المنورة مرفوع الرأس – على حد تعبير عبدالله عبدالجبار[5] وقد بدأت هذه الإرهاصات تظهر في المشهد الثقافي الأدبي في أواخر القرن التاسع عشر بتأثير الحركات الثقافية في البلاد العربية، وفي مقدمتها وجود الطباعة، ولو أنها طباعة لم تكن منتجة بالقدر الكافي – على حد تعبير بعض الباحثين – لأن المطبعة الوحيدة التي أنشئت في مكة المكرمة كانت تتبع لولاية الحجاز العثمانية، كما يذكر المؤرخون للطباعة، ونوافق الدكتور يحيى محمود بن جنيد على أنها كانت منتجة بالقدر المطلوب في زمانه[6] فكمية الكتب التي طبعتها تلك المطبعة، بصرف النظر عن النوعية، تعتبر جيدة في ذلك الزمان؛ ويُذكر أنها طبعت ديوان الشاعر العيوني (علي بن المقرب) ولأن الحركة الأدبية ضعيفة والظروف مرتبكة من جميع النواحي – سياسياً واقتصادياً وفكرياً – فالتعليم

في مجمله تركيا لا يقدم للبلاد أي معلومة ثقافية، والإقبال عليه شبه مفقود لعدم ثقة المواطن العربي فيه، والدولة عسكرية لا يعنيها الشأن الثقافي، لذلك أخذت الحياة الثقافية الفكرية تدور في فلك واحد في كل جزء من أطراف الجزيرة العربية، يردد التالي ما قاله الأول لمن بعده من الأجيال، وبالرغم مما بدا من سوء الحالة الثقافية بصفة عامة، والأدبية بصفة خاصة، إلا أن بوادر التحديث قد ظهرت بسبب عاملين: الأول، الرعيل الذي تتلمذ على أيدي بعض العلماء المجددين، من أمثال الشيخ عبدالجليل برادة،وكثير من علماء الحرمين الشريفين، ومدارس الأحساء ونجد والقطيف وجازان، ونذكر منهم- على سبيل المثال لا الحصر- الشاعر عبد الواحد الأشرم (ت 1893) الذي يؤكد بعض الباحثين على أنه أشهر الشعراء في تلك الفترة[7] ونجد كثيرًا من النقاد يؤكدون على أن الأشرم لو أتيح له ما أتيح للجيل الذي أتى من بعده في عصر النهضة العربية والانفتاح الفكري على التراث والتجديد لأتى بما لم يستطع الإتيان به في زمانه، ودليل ذلك أنه ترك تعلم العلوم التقليدية على أهميتها مثل العروض والنحو والصرف والبلاغة واستفاد منها على يد شيخه عبد الجليل برادة وغيره من العلماء في ذلك الزمان الرديء في ظل الحكومة التركية، مع أنه جرب بعض السائد من الفنون في وقت من الأوقات مثل التشطير والتخميس ، واتجه إلى الشعر، وخاصة الغزلي منه، فأبدع في الكثير وتفوق على أقرانه[8] لكن صنعة العصر لم تفارقه، كما لم تفارق من سبقه من شعراء الجزيرة العربية، فالشعر لم يتعد في مضمونه التهاني والمدائح الباردة الممجوجة والإخوانيات الضعيفة والاستجداء الذي ورث منذ

أن هبط مستوى الشعر بهبوط الفكر ودورانه في حلقات مفرغة لعدم ما يدخل عليه من التجديد، فشعراء القرون المتعاقبة من بعد فحول الشعراء الذين كان آخرهم في القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي علي بن المقرب ، والبهاء زهير، وجاء من بعدهم الشعراء المجيدين في زمن لم يقدر مواهبهم، ولم تستقر لهم الحياة من جميع جوانبها، أبو البحر جعفر بن محمد الخطي، والشريف ماجد بن هاشم ، وغيرهم القليل ممن أبدع شعراً ونثراً في هذه القرون المتعاقبة من تاريخ التغير الإبداعي في العالم العربي بتغير الأحوال السياسية والاجتماعية والفكرية المسيرة لهذه التغيرات، ولم يكن أمام المبدع الموهوب إلا الاعتماد على ذائقته الخاصة ليعبر عما يجيش بخاطره، ولعل الفراغ والخواء الفكري جعل الناس يتلقفون الخاوي من الشعر والنثر على حد سواء ويعجبون بما لم يكن فيه من العجب أكثر من النكتة أو الوصف الذاتي لما يمكن أن يتسلى به السمار في قضاء أوقاتهم، وقد شاع في زمن الأشرم في مكة بيتان لم نجد لهما ثالثا في المصادر، وهذان البيتان للشاعر حسن صحرة (ت 1882)كانتا مثار التندر والتغزل في آن واحد، يقول حسن صحرة واصفاً مكاريا يحمل حاجات الناس إلى منازلهم، بما يسمى اليوم (حمال)

«ومكاريا أبصرت في وجناته   ورداً يلوح وجلنارا يقطف

أخذ الكرى مني وأحرمني الكَرى   بيني وبينك يا مكاري الموقف»

وهذا الشاعر ومثله الكثير من الشعراء والكتاب، يعد اللعب بالألفاظ فنا ليس بعده فن، ونسي الأسلوب الركيك والمعنى والبناء

الشعري الأسوأ، فالفراغ الفني والفكري هما المسؤولان عن ولع المتلقي بهذه الألوان، والحقيقة أن الشاعر يمتلك الموهبة الشعرية، لكن المتلقي لن يرضى بما يقدم من الشعر الجيد الذي يغوص في باطن النص، يقول الناقد أحمد العربي من مقال له في كتاب وحي الصحراء:

«فكم من أديب وأديب استوقفه هذان البيتان، فعالجهما بالتشطير والتخميس.. بخ بخ لهذا المكاري الذي فتن عشرات الأدباء، فهاموا به محاكاة وتقليداً، وأبوا إلا أن يقفوا منه هذا الموقف وما هو بموقف الأديب،... ولو علم (فورد) المخترع العظيم بهذا المكاري لنعى حظه وحظ سياراته[9] ولم تكن هذه الصورة الوحيدة في المشهد الإبداعي والنقدي المفقود في الجزيرة العربية، فقد كان هناك ما هو أضعف وأسوأ (نثراً وشعراً)، بين منظومات رديئة في تعليم العلوم اللغوية والفقهية والتهاني والعتاب، عند ابن مشرف (ت 1868) في الأحساء في هجائه وردوده على معارضي الدعوة وابن سحمان في نجد (ت 1930)، والمصلحين الآخرين، والشيخ عبدالله البيتوشي الكردي (ت 1898). ونورد بعضاً من نصوص هؤلاء باختصار شديد لضيق المجال في مقدمة كهذه، فيقول الشيخ ابن سحمان في وصية أو درس في الكتابة، وأي كتابة يعني؟؟؟:

«اكتب ككتبي كما قد كنت أكتبه ... كتبا كَكَتبي لهذا الكَتب في الكُتُب

كذاك كنا فكن في الكتب كيف نكن ... إلا تكن كيف كنا كنت ذا كـأب

سطر بسطر لهذا السطر أسطره ... سطراً سليماً سوياً تسم في الرتب

حـرف بحـرف على حـرف كأحرفـه ... واحذر من الحيف في حرف بلا سبب»

ويرى الباحثون في مثل هذا النمط سقما وسخافات تضر بالأدب ونقده أكثر من أن تفيده[10] وهناك الكثير من هذه النماذج عند هذا الرعيل و من سبقه (شعراً ونثراً) فقد كان القاضي محمد بن خليل الأحسائي (ت 1634) سبق هذا الجيل بقرنين من الزمان، قاضيا للطائف واحتاج إلى حذاء ، فكتب للوالي آنذاك في مكة التي تتبعها الطائف إداريا يطلب أن يتكرم عليه بحذاء، وسيرعى فضله عليه، ولما استجاب لطلبه، وأرسل الهدية (الحذاء) ومعها سنيةً من زكاوات الهند، بعث القاضي بهذا النص مصحوباً بأبيات من الشعر نظماً متهالكاً، لكن يعنينا النص النثري، وهو التالي:

«وصلت المطية حمراء الوبر، المركوبة في الحضر والسفر، التي لا تشرب الماء ولا ترعى الشجر، فقبلها المملوك وقبّلها وأجهدها بعد ما قبّلها، فشكر الله فضلكم، ولا أعدم أحبابكم طولكم والسلام[11] والتقبيل هنا يعني شد الحذاء بسير على عقب القدم لعدم حركة الحذاء.وعلى هذا المنوال سار عدد من العلماء في كتابة بعض القطع النثرية القائمة على الرصف اللغوي والزخرف البلاغي، منهم الشيخ (أبو بكر خوقير) الذي كتب نصاً حوارياً بين فصلي - الشتاء والصيف - بعنوان (مسامرة الضيف بين الشتاء والصيف) وكذلك حال الرسائل الإخوانية، مثل رسائل الشيخ جعفر البيتي، والشيخ عبدالرحمن بن عبداللطيف آل الشيخ، والشيخ عبدالعزيز بن عبد اللطيف آل مبارك، وغيرهم[12] وكان النثر في مجمله متأثراً بالأساليب النثرية الأزهرية، بدليل ماكتبه الشيخ محمد رشيد رضا في تأبين الشيخ أبي بكر خوقير وما تربطهما من علاقات في مصر وفي مكة المكرمة[13] وكان الشيخ يتاجر في الكتب

بين مصر والهند ومكة المكرمة، بعد خروجه من السجن، ووفاته (1930) حيث خرج من السجن معدما معتل الصحة في عهد الملك عبدالعزيز، لمخالفته للقبوريين الذين يؤمن الشريف حسين بن علي بفكرهم. وبهذه المناسبة كان بعض الأدباء والشعراء في صف الحسين قبل أن يكتشفوا سخافاته وإيمانه بالسحر والرمل وغيرهما من الخزعبلات، سنتحدث عن هذا الموضوع في الجزء الثاني من البحث عند النقاد الذين ظهروا في زمن النهضة. ونود قبل أن ننهي هذا الجزء عن الحياة الثقافية، بالرغم من سوء الحالة الفكرية للحكام وعدم الاستقرار الفكري أوما نسميه (الأمن الثقافي) أن نقر بأن الحالة الثقافية لم تكن كما صورها بعض المؤرخين، على أنها تخلو تماماً من الجانب الثقافي في العهدين السابقين، فقد كان العلم منتشراً بين الطبقات المثقفة، والوسيلة لنشر العلم موجودة، والحركة الثقافية معززة من كثير من أهل مكة الذين أسهموا في طباعة بعض الكتب في المطابع المصرية، والمجالس الأدبية موجودة في مكة والمدينة والأحساء والقطيف وجازان، ونجد على مستوى ضيق ومحدود، وكأن ذلك كان تمهيداً لمستقبل النهضة العلمية الأدبية، وظهور الفن الجديد (النقد الأدبي) الذي لم يكن موجوداً بالمعنى المعروف بالنقد ذي الأصول الفنية العلمية الحديثة قبل صدور كتاب محمد حسن عواد (خواطر مصرحة) الذي سنعرضه في حديثنا القادم، وتطوير الصحافة التي كانت موجودة باللغة التركية، وبعضها باللغتين العربية والتركية، لكنها لم تكن ذات جدوى ثقافية، كما يذكر بعض الدارسين والنقاد، ومنهم محمد سعيد العامودي، في كتابه (من تاريخنا)؛ أما ان الحياة الثقافية

كانت معدومة، فهذا كلام لنا عليه تحفظات كثيرة، تلزمنا الأمانة العلمية أن نقف عنده ونناقش هذه الأقوال بالمصادر العلمية لإثبات الرأي مقابل الرأي الآخر.

لم تتوقف عجلة الحياة الثقافية في بلاد الحرمين الشريفين، وخاصة في مكة المكرمة، فقبل تأسيس المطبعة الأميرية في مكة سنة 1882، كان اهتمام المجتمع المكي منصباً على تنشيط الثقافة، السبيل الوحيد لإثبات الوجود في زمن تقدمت فيه البلاد العربية المجاورة، فقام مجموعة من أعيان وتجار مكة المكرمة بجمع قيمة طباعة كتاب (خزانة الأدب) للبغدادي في مطبعة بولاق في القاهرة، 1882 وهذا دليل على حرص أهل هذه المنطقة المباركة على نشر الثقافة وتقدم العلوم، وفي نفس هذه السنة، أو بعدها بقليل تأسست مطبعة مكة الأميرية المذكورة، وتوالت إصداراتها العلمية والثقافية وتدريب العاملين عليها في مصر، وكانت تصدر كتابها السنوي المرجعي المسمى بالتركية (سلنامة) كل عام بانتظام بلغات عدة، العربية والأندونيسية والملاوية، وتوالت بعدها المطابع والمكتبات التي تهتم بنشر العلم والمعرفة، ولمدارس الفلاح الفضل الكبير في تنمية الذوق العربي بما قامت به من تعليم حديث في وجه المد التركي الهزيل، والمدارس العربية الأخرى قامت بدورها كما يجب أن يكون، وكان من أعلام خريجي مدارس الفلاح، كل من: حمزة شحاتة، ومحمد حسن عواد، ومحمد علي مغربي، وعدد كبير ممن أثروا الحياة الثقافية والأدبية على وجه الخصوص في النهضة الفكرية والعلمية الحديثة، كما كان إخوانهم في مدارس المدينة المنورة، مثل العلوم الشرعية، وطيبة وغيرهما، ممن كان

لهم كبير الأثر في نفس المجال، عبد القدوس الأنصاري، وآل عبيد، وعلي وعثمان حافظ، الذين أسسوا جريدة المدينة[14] وعدد كبير من الذين نهضوا بالأدب والنقد فيما بعد، وسنتحدث عنهم بتوسع في الفصل القادم.

ونختم هذا الفصل بما قدمنا له من مقدمات كانت هي الإرهاصات التاريخية التي ظهر على أنقاضها الأدب الحديث ونقده على الطرق الحديثة، وقد قابل أصحابه العديد من العقبات والمعوقات الاجتماعية والعقليات التقليدية التي لا تؤمن بتغير الحياة وتحولاتها في مجتمع يستورد كل شيء في زمن الآلة والحداثة (الصناعية، والثقافية) وتأثُر الإنسان في كل زمان ومكان يقوم على عاملين أساسيين، يتفرع عنهما عدد كبير من الفروع: العامل الأول، (البيئة) وهي كل ما يحيط بالإنسان، من نبات ومخلوقات ومخترعات، وكل ما يجمعه الفضاء المحيط به. والثاني (التأثير) القادم إليه من خارج بيئته، وبهذين العاملين تتكون ثقافته ويتعامل مع الآخرين على ضوئها،فمنذ الجاهلية إلى اليوم والإنسان يتعامل مع هذه المعطيات، امرئ القيس وصف رحلته بكل ما وقعت عليه عينه أو تخيله في الواقع الغائب، وكذلك عنترة، صور المواقع الجغرافية، والحرب والعقدة اللونية وغير ذلك كثير[15] فعندما جاءت المخترعات الجديدة، مثل المطابع، وبعض المصانع المتواضعة في الزمن القديم، كان تخوف المجتمع من هذه المخترعات مثار جدل دائم، من عدة وجوه، من أبرزها الخوف على العقيدة من الانحراف بتأثير هذه المخترعات، ودخول الأجانب الذين سيفسدون أخلاق الشباب المسلم بما يحملون معهم من أفكار وممارسات يومية تخل

بالآداب والدين، وكان أكبر حدث ظهر في بداية القرن العشرين، دخول وسائل النقل الحديثة، وفي بدايتها السيارات، فقد حدثتنا بعض المصادر والمذكرات التي كتبها من عاصر ذلك الزمن عن خوف المجتمع من هذا الكائن الغريب ومن يقوده، فالسائق غريب في شكله وملابسه، وحتى لغته،وليس هذا العنصر الغريب منتهياً بدخوله واستعماله فقط، فاستعماله يحتاج إلى عناصر مكملة لعمله، من وقود، وزيوت تسهل حركته وإطارات وقطع غيار، وكل ما يلزمه من احتياجات غير موجودة اصلاً محلياً، بل تحتاج إلى وكلاء يتعهدون بجلبها للبلاد، وخبراء في القيام بإصلاحه، وكل من يقوم بهذه الاحتياجات، بدءاً بالسائق وانتهاءً بالميكانيكي، كل أولئك مستورَدون من خارج البيئة العربية، وقد رصد هذا التغير في وسيلة النقل بعض الباحثين والمؤرخين لمقدمات الحداثة بمعناها الشامل، وليس معناها العلمي والفني[16]يذكر فهد المارك أن أول سيارة دخلت الجزيرة العربية كانت في عهد حاكم حائل سعود بن رشيد (أبو خشم) عام 1915م، وكانت هدية من السلطان التركي لحليفه ابن رشيد، وكان دخولها حائل حدثاً رهيباً على أنها نوع من الجن[17] فهي غريبة وسائقها التركي غريب في شكله وملابسه، ولولا المرافق الذي كان معه لقتل وأحرقت السيارة بمن فيها. أما في مكة؛ فكان دخولها في عام 1902م، للشريف عون في مكة، وكانت نفس المشكله، ولم تستعمل كثيراً لعدم وجود طرق تسهل استعمالها وأدوات تصونها، وكان دخولها في عهد الملك عبدالعزيز عام 1927م، وكان الناس في نجد يعلفون السيارات التي يرونها أول مرة، على طريقة الخيل والجمال التي يستعملها الضيوف القادمون

من طرف الحكومة، وقد حصل هذا - فعلاً - في نواحي الحوطة جنوب الرياض في أول عهد السيارات، وبالرغم من أن هذه الوسائل الحديثة قد فتحت الأفق للتقدم في النقل وأصبحت حاجة ملحة لسرعة النقل الذي كان على الدواب، فإن هذا التقدم في الوسائل - الطباعة والنقل والتحديث وجلب الجديد إلى البلاد أياً كان - قد أوحى إلى المبدع بالنظم أو النثر مما يعبر به عن واقعه، وكان الرصافي قد وصف القطار في رحلة بين بغداد وإسطنبول بقوله:

«وقاطرة ترمي الفضا بدخانها وتنهب متن الأرض في سيرها نهبا
تمشت بناحيتنا تجر وراءها قطاراً كعصف الريح تسحبه سحبا»(8)

وقد ذكرنا من قبل قصيدة الأسكوبي في المخترعات التي تمت في منتصف القرن التاسع عشر ودخلت البلاد العربية، وقابلها بعضهم بالرفض، وهذا دأبهم في كل وافد جديد بحجة العقيدة، ومع ذلك يعملون في نفس المجال بعد الاطمئنان على فائدته، فكان دخول القطار إلى الرياض مشكلة قابلت الملك عبدالعزيز، ووُضعت محطته خارج نطاق الرياض في ذلك الوقت، واستقبل أول رحلة من الدمام عبر الأحساء إلى الرياض بنفسه. إن هذه المخترعات والفكر الجديد على المجتمع تتفاوت من حين إلى آخر وبين إقليم وآخر في المملكة التي بنى كيانها الملك عبد العزيز، على ما تم قبله من منجزات حضارية لم يقض عليها ولا على من كانوا يعملون فيها، فاستفاد من العسكريين والأدباء والمهنيين والصحفيين والشعراء، ووضع كلاً في مكانه المناسب. في مكة كانت هناك مطبعة الولاية التي أسسها الوالي العثماني (عثمان نوري باشا) في عام 1882م،

وكانت نشيطة في إصداراتها، وقد قدمنا للعاملين فيها الذين ابتعثتهم الدولة إلى مصر للتدرب على الطباعة في مطبعة بولاق في القاهرة، وأصدرت عددا من الكتب العلمية (علوم الدين والعقائد) والكتب الثقافية الأخرى التي ذكرنا بعضاً منها، ومن بينها بعض الكتب الممنوعة اليوم في مكتباتنا، مثل كتاب (عودة الشيخ إلى صباه) لابن كمال باشا، وأصدرت ديوان الشاعر العيوني، علي ابن المقرب[19] ويرى محمد الشامخ إن إصدار كتاب تاريخ الحجاز السنوي (سلنامة الحجاز) له أهمية كبيرة في تاريخ الحجاز في نهاية القرن التاسع عشر[20] وإذا أضفنا إلى هذه المقولة كثرة ما أهدي إلى المكتبات العامة من المكتبات الخاصة إلى عام 1953م، الذي بلغ أكثر من عشرين مكتبة أهديت بعد وفاة أصحابها في عموم المملكة، لأمكننا القول بأن من يقول إن الثقافة والعلم كانا معدومين في جزيرة العرب، قول عار من الصحة، وكل هذه الجهود والظواهر العلمية والأدبية والاجتماعية كانت الركيزة الأولى لمقدمة التحديث في الأدب والنقد في المملكة العربية السعودية.

****

الفصل الثاني

بواكير الأدب الحديث:

تعتبر سنة 1924م، بداية التحولات الجوهرية في عدد من مناشط الحياة، بالرغم مما كان يشوبها من تحفظات شديدة بين القديم والجديد، ولم تكن بداية حقيقية لتأريخ الأدب السعودي، - كما يزعم بعض الباحثين - أو الأدب في الجزيرة العربية التي تحتل المملكة أكبر مساحة منها، فالأدب - بشكل عام - كان موجوداً على ما يمثله عصره، أي بمعنى آخر أدبا تقليديا متأثرا بأساليب العصور التي مر الحجاز بها، من: أيوبية ومملوكية وعثمانية، ومستعربين، من أبناء الجاليات المسلمة الوافدة، وخليط من العامية في الوسط الشعبي، ولم يجد النهضويون من أبناء هذا الجزء من الحكام من يساندهم في بناء نهضة عربية حديثة، بل كان كثير منهم (الحكام) ضد هذه المشاريع، وخاصة في آخر عهد الدولة العثمانية، وظهور التيارات المعادية للعروبة، مثل جمعية تركيا الفتاة، والاتحاد والترقي، وأنصار التتريك، وغيرها من التيارات الأخرى، وكان التيار العروبي ضعيفاً أمام قوة هذه التيارات المعتمدة على الولاة العثمانيين، ومثلها التيار الديني في نجد الذي يخشى كل جديد، حرصاً من أصحابه على العقيدة من الفساد، والنظرة الشوفينية للآخر، بحكم العزلة والبعد عن مصادر الثقافات الأخرى، وكان الاتجاه العثماني إسلامياً عسكرياً تسانده القوى العربية المنتفعة من وجوده في زمن الدولة العثمانية.أما جنوب الجزيرة العربية، فكان اعتماده على المدارس التقليدية في اليمن، وبالأخص مدارس بيت الفقيه على الساحل التهامي، (تتبع لواء الحديدة

اليمني الآن) وامتد تأثيرها إلى كل الساحل التهامي، ومرتفعات عسير، وكان هناك بيوت علم وأدب في تلك الأماكن، بيد أن بعض المدرسين الذين تخرجوا من بيت الفقيه يأتون إلى هناك للتعليم، أما مدارس صنعاء، أو ما يسميها مؤرخ اليمن وعالمها إسماعيل بن علي الأكوع وخاصة في الجانب الزيدي، فلم تكن تجذب كثيرا من المتعلمين، تجنباً للدخول في متاهات المذهب، ولو أنه مذهب متسامح كثيرا عن غيره من المذاهب،وكان هذا التسامح موجوداً في مدارس الأحساء بين أربعة مذاهب إسلامية يضاف إليها المذهب الجعفري، على حد تعبير بعض من كتبوا مذكراتهم عن المنطقة من الرحالة والولاة العثمانيين[21] وقد أشرنا إلى هذه الآراء في الفصل الأول من هذا البحث، ولعل ما أثر في الأدب في المملكة، وخاصة الحجاز قربها وتأثرها الثقافي بمصر وما يصلها من مطبوعات كان لها كبير الأثر في تنمية موهبة المثقف الحجازي، وظهور أول مطبعة في الجزيرة العربية في مكة المكرمة في العصر العثماني أسوة بمطبعة بولاق التي تم تدريب العاملين من مكة المكرمة فيها حين تأسست المطبعة المكية (مطبعة الولاية الحجازية) إضافة إلى هجرة كثير من العلماء إلى مكة وإقامتهم الدائمة حتى أصبحوا مواطنين، وقد ألمحنا في مناسبات متعددة إلى دور الحرمين الشريفين في التمسك بالعلم في زمن كادت الجزيرة العربية أن تنقطع فيه عن العالم، وبقي الحرمان منارتان للعلم والمعرفة، بل انتشر العلم الشرعي والأدب التقليدي من خلالهما إلى العالم بفضل من يزورها ويقيم فيها ردحاً من الزمن ثم يعود إلى بلاده، وقد أشار عدد كبير من الباحثين والرحالة الأجانب إلى هذا الدور

في مؤلفاتهم ومذكراتهم؛ وهذا التأسيس للأدب امتد عند أدباء الثلث الأول من القرن العشرين للقيام بتفجير التقليدية ورفض الكثير من آلياتها واستبدال التحديث بها اقتداء برواد النهضة العربية التي استمدت عناصرها الجديدة من التقدم الأوروبي، ولم يداهن كتابها في نقد التقليد، بل شن بعضهم عليها حملة شعواء بهدف اظهار القوة فيما يدعو إليه، مما جعل التقليديين يثورون في وجهه، ويرون كفره بهذا التراث ويصدرون في حقه العقاب الشديد، وبجانب هذا ظهرت محاولات كتابة الرواية في زمن لم يعرف النقد الأدبي مصطلحاً يستطيع به تعريف الرواية أكثر من قياسات الطول والقصر في النص وعدد الكلمات، وكان الاستناد على الفعل العربي (روى) وهذه دلالة مطلقة الوجوب في تعريف كل نص ينقل خبراً أو معلومة، تعود جذورها إلى رواية الحديث الشريف والتاريخ والقصص الطويلة، حتى عاد المبتعثون والدارسون خارج المملكة بحصيلة ثقافية حول كتابة الرواية وما تعنيه في النصوص الأدبية، مقابل القصة والتاريخ ورواية الأحداث[22]، ولم يفصل الدارسون في قضايا النقد الأدبي بالقدر الكافي لحداثة النص المنقود، واقتصروا على الدراسات الأولية في تاريخ النص الأدبي لضرورة الأخذ بالمبادئ الأولية للوصول إلى الدراسات النقدية الحديثة، لكن بعضهم توقف عند دراسته الأولية، كالرسائل الجامعية والبحوث الضرورية للترقيات الأكاديمية. وفي هذا البحث سنتطرق إلى محورين يناقش كل منهما المتعلق الزمني وأحداثه الثقافية وتأثر كل منهما بمعطيات عصره، ثم نربط بينهما حسب معطيات العصر ومن أثر فيه، حسب الدراسات الأدبية النقدية.

1 - الصحافة والفن القصصي:

الفن القصصي ينقسم إلى قسمين: الأول القصة القصيرة، والثاني الرواية، ويدخل بينهما عدد من الفنون القولية، ماعدا الشعر، مثل القصة الطويلة، والسيرة والمقال، وسأقتصر في الحديث علي نوعين فقط (القصة القصيرة والرواية) لأهميتهما في هذا الموضوع. وإذا أردنا الحديث عن القصة القصيرة فلن نستطيع أن نتحدث بمعزل عن الصحافة، فهي الأم الرؤوم لهذا الفن والحاضنة له منذ أن عُرف في العالم وخاصة القصة القصيرة، لقصرها واستيعاب أعمدة الصحيفة لها، وكان العهد العثماني قد أسس بعضا من الصحف لخدمة أخبار الولايات، وأسس لها مطابع ، بجانب بعض الكتب التي تصدر عن تلك المطابع، كما أشرنا إلى ذلك من قبل،فوجود الطباعة يعني وجود الصحافة، ووجود الصحافة قناة لوجود القصة القصيرة، وبهذا الثالوث يوجد المشهد الثقافي، من شعر ونثر كإرهاص لظهور مطبوعات أكبر لامجال لظهورها بدون هذه العوامل، إضافة إلى وجود الطبقة المثقفة التي تتلقى هذا النتاج الحديث[23]، وإذا أردنا أن نتتبع المسار التاريخي لظهور أدب حديث في المملكة، فلابد لنا من العودة إلى مقدمات هذا السياق بما قُدِّم من قبله في المسار التاريخي والجغرافي للمكان الذي نشأ فيه، وأجواء الصحافة التي ظهرت لتكون مرتعاً خصباً لنشر ما ظهر في ذلك الوقت وبعده من إبداع قصصي لم يتبلور إلا بعد أن وجد الحاضن الذي أوصله إلى متلقيه من الطبقة المثقفة بدءاً بالعهدين (العثماني والهاشمي) ولابد من كلمة حق تقال في هذا السياق الذي نتحدث فيه عن العهد العثماني،

وأقصد بذلك الدستور العثماني (1908م) وليس الدستور الأول الذي ظهر قبله بنحو مائة عام، وهذا الدستور الذي كان لمدحت باشا دور كبير في إصداره، كان سيغير في مجريات الحياة الثقافية والسياسية لو طال عمره،ولم يرضِ كثيراً من رعايا الدولة العثمانية من التقليديين كما لم يكن الأولَ مرضاً لهم، ونكتفي بمثال واحد يغني عن كثير من الأمثلة في ذلك الوقت الذي ظهر فيه الدستور وعُممت مواده، التي أعطت فرصة كبيرة للتحديث وهامشاً من الحرية، مثل إنشاء الصحف التي تعبر عن آراء الجمعيات والأحزاب،ووقف بعض الشعراء لمعارضة هذا الدستور، ونزلوا عليه سباً وهجاء ورفضا واتهاماً بالكفر له و لمن لم يكفره وكان على رأس هذه الفئة أحمد ابن مشرف، من الأحساء، حيث كفره، ورأى أن من يعمل به كافر ، ومن لم يكفره فهو كافر مثله[24]. وظهرت الصحافة في الحجاز/ والمقصود بالحجاز (مكة والمدينة المنورة) وإن كان هذا المسمى يدخل في باب المجاز، وليس في باب الحقيقة، والسبب الرئيس في وجود الطباعة في هذين الموقعين يعود إلى وجود ثقافي وسياسي اجتماعي، ولم تظهر صحافة في أي قطر ما عدا اليمن التي أنشئت مطبعتها سنة 1872م بأمر من الوالي مختار باشا، وكانت مطبعة خاصة بالولاية، وهناك عدد من الصحف لم تعمر طويلاً ولم يكن لها تأثير في الحياة الإبداعية والنقدية، لقلة عددها وندرة ما يكتب فيها باللغة العربية، مثل عدن التي أنشأ المستعمر الإنجليزي بها مطبعة تعمل لنفس الغرض، لأخبار المستعمرة ولجنوده. لقد تأثرت الحياة الثقافية تبعاً لوجود المطبعة في مكة واهتمام أهل مكة بهذا الإنجاز في عالم الطباعة تلك التي كانوا يرحلون إليها في مسافات طويلة، في الدكن في الهند أو في مصر

لطباعة كتبهم، وجدت هذه المطابع بين أيديهم وجاءت المقدمات إليهم من العهد التركي،ونعود إلى القول من جديد فيما يخص الثقافة وطلب العلم الحديث والانفتاح على الآخر منذ زمن بعيد في عمر النهضة العربية وتأثرهم بهذا المنجز الحضاري، فقد كان كثير منهم يراسل الصحف في كل من الأستانة (إسطنبول) حيث كانت مطبعة وجريدة الجوائب التي يحررها الأديب المعروف أحمد فارس الشدياق (1807-1887م) وجريدة بيروت التي أسسها الوالي التركي ومتصرف جبل لبنان، داوود باشا، سنة 1861م حينما ظهرت المدارس الفرنسية والأوروبية في الجبل على أحدث المناهج، وقد استفادت منها مدارس الفلاح في مكة وجدة، وكانت جرائد مصر تأتي إلى الحجاز، ابتداءً من أول جريدة أسسها مجموعة من الشباب المصريين إبان الحملة الفرنسية 1789م بموافقة نابليون، بعنوان (الحوادث) جنباً إلى جنب مع صحيفتين فرنسيتين، هما (لوكوربيه ديجيت، ولا دي كاد إجيبسان) التي أمر نابليون بونابرت بإنشائهما، وكان يرأس تحريرها إسماعيل بن سعد الخشاب، المؤرخ المعروف، وتوقفت مع رحيل الحملة التي كانت تطبع في مطبعتها التي جلبها نابليون معه بثلاث لغات وكان يديرها المستعرب يوحنا يوسف مرسال؛ وقد أسست هذه الصحف أرضية ثقافية حديثة بمقياس عصرها، لما توافر فيها من أساليب لغوية متينة ومعلومات حديثة،إضافة إلى الكتب التي كانت تصل سراً إلى الحجاز؛ ومنها المحاولات الأولى لكتابة القصة من قبل الصحفيين الشوام المهاجرين، في مصر والمهجرين (الجنوبي والشمالي) حيث اللغة العربية المبسطة والشعر الرصين والهمم القومية العربية الرفيعة، من أمثال أبي ماضي وإلياس فرحات، وإلياس أبي شبكة

(الذين أثروا في أجيال النهضة بشعرهم ونثرهم، وتفاعل معهم الأدباء والنقاد، ودرسوا نتاجهم ونقدوه بكل موضوعية)[25].
وصدر في هذا العهد في الحجاز خمس جرائد مزدوجة اللغة في أغلبها، وكانت أولاها بعد صدور الدستور الجديد، جريدة ناطقة بصوت جمعية الاتحاد والترقي التركية، والتي شعارها (حرية، مساواة، عدالة) ولسان حالها رفض ما ليس بتركي، وهي (شمس حقيقت) أي شمس الحقيقة، ولاقت قبولاً، حتى من أعدائها بسبب سخريتها اللاذعة وقوة أسلوبها، وكانت تصدر بطبعتين مستقلتين (العربية والتركية) وكان هجومها ونقدها شديدين ضد أعداء الجمعية وخصومها، وقد أثار أسلوبها هذا غضب الشريف حسين ابن علي أمير مكة؛ وكان هناك عدد من المثقفين والعلماء في الحجاز وغير الحجاز قد أساءهم هذا التصرف من هذه الصحيفة التي تستهين بالعرب وتسخر منهم وتحط من قيمتهم بطريقة شعوبية ساذجة ومنظمة، وكانوا يريدون أن يؤسسوا صحيفة ترد على هذا التيار المتعسف، لكن من حسن حظهم أن هذه الصحيفة هاجمت فيمن هاجمت شخص الشريف حسين نفسه، فغضب أشد الغضب وكان من حظ أولئك الشباب لإصدار صحيفة مضادة تسمى (الإصلاح الحجازي) حيث شجع تجار جدة وأعيانها على إصدار هذه الجريدة، فصدر عددها الأول يوم 1909/5/17م أي بعد صدور أول عدد من شمس الحقيقة بثلاثة أشهر بالتمام، وكانت جريدة تهتم بالأسلوب العربي الرصين واللغة الراقية في تراكيبها ومعانيها، وكان يحررها مجموعة من الشباب العربي الذي وظف ثقافته من الصحف التي ذكرناها ومن دروس الحرمين الشريفين، ومن قراءاته لكتب المفكرين القوميين الذين ذكرنا بعضاً منهم، بعكس

شمس الحقيقة وجريدة (حجاز)، وهي أول جريدة تصدر في مكة المكرمة، تدار بأيد تركية من رئيس تحريرها إلى عامل النظافة؛ صدر عددها الأولً في 1908/11/3م إبان صدور الدستور، واستمرت حتى سقوط الدولة العثمانية في مكة 1916/7/9م، وبداية العهد الهاشمي. وكانت هاتان الصحيفتان (شمس الحقيقة والإصلاح الحجازيٍ) أقوى صحيفتين - بمقياس عصرهما - وكان الدستور متسامحاً ومشجعاً للحداثة بالرغم من المعارضة الشديدة ممن ينقدونه ويرون فيه خروجاً على العقيدة بما سمح به من أمور حداثية غربية وتوافق بين المذاهب الإسلامية، فقد سمح لكل من يريد إصدار جريدة بذلك، فصدر عدد من الصحف، لم تعمر طويلاً، وكانت هزيلة لم تقدم شيئاً ذا بال، ولغتها التركية ركيكة، فضلاً عن العربية، لم تستطع الوقوف بجانب الصحف التي ذكرناها من قبل، وبعضها لم يتعد العدد الواحد، فهناك: (الرقيب) صدر منها عدد واحد في المدينة المنورة باللغة التركية 1909م، و(صفاء الحجاز) في جدة، صدر منها عددان، في السنة نفسها؛ وجريدة باسم (المدينة المنورة) باللغتين التركية والعربية، في نفس العام. هذا فيما يتعلق بالعهد العثماني، وعلاقة الدستور بالحداثة الصناعية في آخر أدوار الإمبراطورية.. أما ما يتعلق بالعهد الهاشمي الذي قام على أنقاضها فقد استفاد من منجزاتها الحديثة، من طباعة وصحافة ووسائل نقل حديثة. وعندما استقل الحسين بن علي بمكة عن السلطنة العثمانية بقيت المدينة المنورة في أيدي العثمانيين ورفض قادتها التسليم، وفضل الوالي الموت على ذلك وهجّر المواطنين المدينيين إلى بلاد الشام بواسطة قطار الحجاز قبل أن يدمره لورانس وأتباعه وإلى البلاد العربية

والإسلامية ولم يبق في المدينة سوى جنود الحامية العثمانية، وصدرت الأوامر من إسطنبول لمحافظ المدينة المنورة (فخري باشا) بالانسحاب وتسليم المدينة إلى الشريف حسين وحلفائه، لكنه رفض الأوامر وبقي يقاتل ويقول سأموت بجانب رسول الله، حتى قبض عليه جنوده عنوة وحملوه إلى إسطنبول بعد سقوط الدولة العثمانية وهدنة رودس في 30 أكتوبر 1918م، أما في مجال الصحافة فقد أسس العثمانيون من اليوم الأول صحفاً تبث الدعاية لهم وتتحدث بلسان حال سياستهم في المدينة المنورة، مقابل الصحافة المكية التي تتحدث باسم الأسرة الهاشمية المستولية على مكة،فصدرت جريدة (القبلة) في مكة المكرمة بعد سقوط الدولة العثمانية في مكة بخمسة أيام تقريباً، أي في 1916/7/15م وكانت تتبنى أفكار الشريف الحسين بن علي في صراعه مع جمعية الاتحاد والترقي، واستمرت إلى سقوط العهد الهاشمي قومية حزبية، ومن وجهة نظري أنها أكثر الصحف تأثيراً في الحياة الثقافية والاجتماعية في زمانها، وكان من كتابها كبار الشعراء والنقاد في ذلك الزمن،إلا أن الصحيفة الأخرى التي تأسست في جدة (بريد الحجاز) كانت أقوى من حيث المقالات العربية الرصينة، والفكرية منها على وجه الخصوص، لأن الكتاب الذين انضموا إليها استفادوا من تجاربهم في القبلة، فقد أنشأها الأستاذ محمد صالح نصيف (1895-1973م) ولم تدم أكثر من عام واحد، وكان من كتابها الأستاذ محمد حسن عواد الذي كان يكتب في جريدة القبلة من قبل، معجباً بأفكار الحسين بن علي في تخليص الأمة العربية الإسلامية من حكومة الاتحاد والترقي التركية، إلا أنه اكتشف أن آراءه تميل إلى السحر والرمل وضرب الودع، فنظم قصيدة من

خمسمائة بيت بعنوان (الساحر العظيم) وفي الوقت نفسه كان ضد الوهابية - على حد تعبير ذلك الزمان، وكانت له ردود مع ابن بليهد[26]. ونختم هذا الفصل بالقول إن تلك الصحف قد مهدت الطريق لظهور أدب حديث ينتظر جيلاً من المثقفين يؤازرون ظهوره بما تعلموه في المدارس الحديثة والتثقيف الذاتي، وورثت الصحافة بعضها في العهود الثلاثة، فقد قامت الصحافة الهاشمية على أنقاض الصحافة التركية واستفادت من المطبعة التي أسسها الوالي التركي في مكة، وأسست الصحافة السعودية على أنقاض الصحافة الهاشمية، فكانت أم القرى وريث القبلة الهاشمية، وصوت الحجاز وريثة بريد الحجاز، وقام المقال السياسي والأدبي على صفحاتها، ومن ثم القصة القصيرة.

كانت هذه إطلالة سريعة على وسائل المقدمات التاريخية للأدب الحديث في العهد العثماني والهاشمي في الحجاز، وما عداه لم يكن هناك صحافة، بيد أن التثقيف كان يصل إلى الأجزاء الشرقية من الجزيرة العربية، قادماً من مصر ولبنان إلى الخليج ونجد فيما بعد.

الخطاب النقدي والمؤثرات العربية والأجنبية:

1 - معالم الخطاب النقدي المبكرة:

منطقة الحجاز جزء مهم في العالم العربي والإسلامي منذ فجر التاريخ، وقد نزلها عدد كبير من القبائل العربية شكلت بتنوعها العرقي والثقافي ثقافة انصهرت فيها كل الثقافات الوافدة لتصبح ثقافة واحدة تسمى حجازية وكفى، شعارها الإسلام، وهدفها

التطوير في كل حقبة تاريخية تسعى لمواكبة كل جديد، بحكم موقعها الجغرافي المتميز بين القارات وموانئها التجارية الممتدة على طولٍ سواحلٍ البحر الأحمر؛ ولم يوجد عهد من عهود التاريخ، قديماً وحديثاً، إلا ويكون موقعها الأول في صلب إدارته، فتتأثر بمنجزاته، اللغوية والتجارية والسياسية والثقافية، ويبادر أبناؤه إلى التفاعل مع ثقافة هذا العهد أو ذاك، مع الاحتفاظ بالشخصية الاعتبارية والموروث الثقافي والثوابت الدينية والأخلاقية، ويشكل الحرمان الشريفان نقطة ارتكاز محورية في حياة العرب والمسلمين في كل مكان حول العالم، ويتأثر علماؤها بكل جديد يفد إليها، من أساليب لغوية، وأفكار ومستجدات علمية وتجارية وتقنيات وغيرها. وقد استعرضنا في الصفحات الماضية ما تأثر به أبناؤها من وسائل حديثة، في الطباعة والصحافة والأفكار الحديثة في النهضة العربية والتعليم وإحياء الأسلوب العربي الرصين بعد طول سبات خيم على الأمة قروناً عديدة، من الأساليب التركية وقبلها المملوكية والأيوبية، ونهض المثقف العربي باحثاً عن التراث ليستعيد مجد اللغة ويواكب الحداثة في كل مستجداتها، من وسائل النقل إلى الصحافة مرآة الأمة التي تعكس مدى تقدمها ورقيها. وقد ألمحنا إلى الصحافة باعتبارها الحاضن الحقيقي للنهضة الأدبية والفكرية بوجود عدد من الصحف في العهدين (العثماني والهاشمي) التي قامت الصحافة السعودية على أنقاضها مستفيدة من خبرات رجال الصحافة والأدباء بحكمة الملك عبدالعزيز الذي لم يفرط في تلك الطاقات، بل وضع كل شخص في مكانه المناسب وعفا عن جميع من كانوا يعارضونه حين توحيد أجزاء كبيرة من الجزيرة العربية، ولم

تخرج المملكة عن خط سير البلاد العربية، بل سارت على خطاها كجزء من هذه المنظومة، وقدأخذ الملك عبدالعزيز بزمام المبادرة للجامعة العربية سعياً للمّ شمل الأمة، واستقدم ورحب بكل طاقة عربية تفد إلى البلاد وتقدم خدمتها ولسد الحاجة نظراً لعدد المتعلمين القليل، بل المفقود في بعض مناطق المملكة وكان لهذه الفئة دور لا ينكر في النهضة الحديثة، إلا أن هذا الفكر العلمي قد انقسم إلى ثلاثة أقسام، هي المعالم البارزة للخطاب النقدي:

الأول الفكر الجامد التقليدي، والثاني المحافظ المجدد، والثالث، الحديث الواعد. ولكل من هذه الأقسام منهجة الفكري النقدي، ولكل خطاب من هذه الخطابات أنصار ومؤيدون، فالتقليديون رفضوا الفكر النقدي المحافظ الداعي إلى التجديد والعودة إلى منابع اللغة في عصور قوتها، والأخذ من نقادها ومبدعيها، مهما كانت توجهاتهم وأفكارهم؛ ومن باب أولى أن يرفضوا – بجانب ذلك – الفكر الحديث المتحرر، ووضعوا بينهم وبين المشاركة في التجديد والأخذ من أقوال الآخرين سداً منيعاً، تذرع كثير منهم بالدين، وأن ذلك مما يؤثر في عقول النشء من الدارسين، واقتصروا في ذلك على الفكر التقليدي الذي يدور في حلقات الدرس الممنهج على الطريقة التي ارتضوها من شيوخهم، وصاروا يغربلون النصوص التراثية على هذا المنهج، فما يجدون فيه لفظاً لا يتفق وهذا المنهج يحيلونه إلى العقيدة،ويحاكمون النصوص على ظاهرها محاكمة أخلاقية، لمجرد اسم صاحبها ويسمونه بالكفر والخروج عن الملة في كثير من الأحيان؛ يظهر ذلك في منظومات ابن مشرف وابن سحمان، ومن سار على منهجهم،

فيحاربون تعليم المرأة، والمناهج الدراسية الحديثة، وكل جديد، من وسائل النقل والاتصالات الحديثة، كالبرق والراديو والتليفزيون، ثم إذا أصبحت أمراً واقعاً سارعوا بالعمل فيها.

أما القسم الثاني، فقد ركز في تعلمه وأفكاره على التراث العربي، وخاصة العصر العباسي الثاني، عصر العلم والتفوق، وظهور فحول الشعراء، والنقاد والعلماء، ولم يرفض منهج الفريق الأول بكامله، لكن كان له عليه كثير من التحفظات، ولم يصطدم به مباشرة، ولم يعارضه في كل اتجاهاته، فكان يهادن حيناً بالسكوت، وحيناً بالتعديل في سير هذا المنهج،بما لا يشكل مصادمة علنية، لكن موقفه من الفريق الثالث كان واضحاً، فهو لم يرفضه كلية، ولم يتفق معه في كل ما يقول، وباختصار كان يقف موقف الوسط مستفيداً من كل المعطيات - القديمة والحديثة - مع التمسك بأصول الفن النقدي القديم، والبحث عن جديد لا يتعارض مع القيم والمعتقدات والتراث، يتضح ذلك عند علماء المدينة المنورة ونقادها، وفي الأحساء ومدارسها المتعددة، وكذلك القطيف وجازان، وهذا الفريق وسطي ينظر إلى الأمام بعين المجتهد المجدد المخلص للوطن والعلم والفن - ولا نشكك في وطنية الآخرين - لكن الجمود ومصادرة الآخرين نرفضها، فهذا الفريق لا يحاكم النصوص من ظاهرها ولا يطرح التأويلات لصالح فريق على الاخر ولا يشخصن النص، وكانت نظرتهم أعلى من كل ذلك وأهدافهم إصلاحية علمية وكانت رموزهم تتحلى بالصبر، مثل الشيخ محمد ابن عبدالله العبدالقادر وعبدالقدوس الأنصاري، وحمد الجاسر، وعبدالكريم الجهيمان، وغيرهم.

أما الفريق الثالث، فكان رافضا لكل قديم بحساسية شديدة، لأنه - حسب رأيه - يرى أن البقاء على القديم سبب رئيس في بقاء التخلف عن العالم المتقدم ويعني بالقديم (ما بعد القرن الرابع الهجري العاشر الميلادي)، وليس القديم بمعناه الشامل، وقد فهم على أنه يرفض التراث البلاغي والنحوي، وهذا ليس بصحيح،فهو يسعى إلى تطوير هذه العلوم وتجديدها، وهي قابلة للتجديد بالفعل، لكن الفريق الأول لا يرضى بتجديدها، فليس لديه الثقة في التجديد ولا القدرة عليه،وقد فقد محمد حسن عواد منصبه مدرساً في مدارس الفلاح، وليس بنادم، وتعرض للتحقيق والمساءلة في حق العلماء الذين استهان بعلومهم العربية، واتهمها بالجمود، وما قدمه من آراء خيالية تنافي العقيدة - حسب حدسهم، لكنها أصبحت حقائق فيما بعد، ويذكر أحد تلاميذه النجباء، محمد علي مغربي، أن الكثيرين لا يعرفون أول مؤلفاته عندما كان مدرساً في مدارس الفلاح في جدة، فكان يدرس مادة الإنشاء العربي، وألف كتاباً في هذه المادة أسماه (الإكليل الذهبي في تعليم الإنشاء العربي)[26]، إيماناً منه أن هذه المادة من أهم المواد التي يتعلم الطالب منها كل شيء .

هذه أهم معالم النقد الذي قام في بداية النهضة في المملكة فيما بين الحربين الكونيتين: انقسام بين الجديد والقديم، وركود ليس مع الجديد ولا مع القديم. وفي دراستنا - هذه - سنجد لكل منهم ما يبرر به أفكاره النقدية، سواء وافقناه أو اختلفنا معه، فالتقليديون يرون في الجديد قضاء على الشخصية العربية المسلمة، ويرون بجانب ذلك تهديداً للغة والدين الذي تحمله هذه

اللغة؛ والمجددون المحافظون يرون في اللغة التي وُرثت من نصوص العصر المملوكي ركاكة وضعفاً وتكلفاً لم يوجد في النصوص العربية القديمة، والفريق الثالث يجد سبيل النهضة في البداية من حيث انتهى الآخرون، وفي كل الحالات نجد تعنتاً في فكر كل فريق من هذه الفرق الثلاث قد يكون السبب الأول في ذلك عدم الفهم والجهل بما يقدمه الآخر، والإنسان عدو ما يجهل، مع العلم أن بعضهم في أفكاره يقترب من الآخر نظرياً لكنه يختلف معه في التطبيق، وخاصة منهم الفريق الثاني والثالث، والسبب في ذلك يعود إلى ما اكتسبه كل فريق من قراءاته وتحيزه للمدرسة التي ينتمي إليها، سواء أكانت عربية تراثية أو عربية حديثة، أو غربية أجنبية، وسنتناول هذا الموضوع في ثنايا البحث، وسنجد أن النهضة الأدبية النقدية قامت بسبب التأثير القادم إليها من البلاد العربية (مصر وبلاد الشام والمهجر) وسنستعرض فيما يلي هذا التأثير.

2 - **التأثير العربي:**

انقسم التأثير العربي في بداية النهضة إلى ثلاثة أقسام: الأول قسم تأثر بالمصطلح الفقهي لدعوة الشيخ محمد بن عبدالوهاب، وصدر من شعراء نظامين ووعاظ غير مؤهلين للوعظ والإرشاد وجهوا نقدهم إلى من يرون أنه ينقد أو يلاحظ أو يعدل في منهج الدعوة، بأسلوب غاية في الفظاظة والتنفير وعدم قبول الرأي الآخر، وكان نقداً يخلو من الموضوعية والنقاش الذي يقود إلى الحقيقة، وظن هؤلاء أنهم يحسنون صنعاً إلى الدعوة وصاحبها، لكن الحقيقة لا تقول هذا، فقد أساء الأتباع فهم الآخرين وفهم

الدعوة وصاحبها، ولهذا سببه، فالانعزال الفكري والتأثر بمقولات من سبقهم من المتشددين جعلهم يسلكون هذا المسلك العنيف في الخطاب النقدي، وهو خطاب منبري في أساسه، لأنه صادر من منبريين على أي حال يكون، والبعض منهم كان يصدر أحكامه بحسن نية، فهو يقلد من سبقه وكفى، والبعض الآخر كان يحمل أفكاراً مسبقة عن أشخاص يرى انهم ضد الدين والتراث،أو ضده شخصياً، أو يبحث عن الشهرة وينقل النصوص من ظاهرها ولا يعرف المعنى منها، ومما يؤسف له أن هذا التيار مايزال بيننا إلى الآن يحرف النصوص ليقيم حجته على الآخرين لغرض في نفسه، حتى وإن كان هذا النص من القرآن الكريم، ومن الآيات القطعية الثابتة(27) المهم أن يثبت خطبته في سب الآخرين، ويطبل له مؤيدوه، بعلم وبغير علم ضد من يرون أنهم أعداء لم يعطوه الفرصة،وأصبحت المصطلحات الخطأ شائعة، كصوت المرأة عورة، وعلماني، وليبرالي، وملتزم.. وغير ذلك، فيقوم بتشهير الآخرين، وهذا يكفيه، وهذه بضاعة مزجاة، أما الواعظ الحقيقي والمفتي المعتمد فكانا بعيدين عن هذه الأجواء.

أما الفريق الثالث، فقد تأثر بالمصطلح العربي الحديث، وظهر هذا الفريق بظهور المدارس الحديثة، وفي مقدمتها (مدارس الفلاح) في كل من جدة ومكة المكرمة، ويعتبر هذا الفريق المحرك الفعلي لظهور التنويريين في المملكة، من جانب، والمحرك غير المباشر للمدرسة المحافظة من جانب آخر، واستقى ثقافته مباشرة من مدرسة المهاجرين العرب في المهجرين (الشمالي والجنوبي) والمدارس المصرية الحديثة في الشعر خاصة (الديوان، وأبولو)

وكانت مصادر المدرستين – في بداية الأمر – الثقافة المصرية والشامية، على وجه العموم، مع أن كلاً من المدرستين كوّن شخصيته المستقلة فيما بعد، واقتربت المدرسة الأحسائية من منهج المدرسة المحافظة (مدرسة المدينة المنورة) واشتركت معها في المدرسة المصرية الحديثة[28]. وقد كان التأثير الأجنبي الغربي واضحاً في المدرسة الحديثة، من خلال الصحافة العربية، بصفة عامة، والسعودية – بصفة خاصة – بظهور صحيفة صوت الحجاز 1932م، وظهور أصوات جريئة، أعلنت رفضها للقديم البائد، وفهمها البعض على غير مقصدها في رفض البلاغة القائمة على رصف الكلمات بدون معنى، ورفض الأسلوب العثماني الركيك، وقد أشرت إلى ذلك من قبل وضربت أمثلة وشواهد تغني عن كثير من الحديث في هذا الموضوع، ومهما قيل عن الخلاف بين المدرستين، إلا أن الدارس لهذه التوجهات بدقة وموضوعية، سيجد أن أهدافهما متقاربة،يمكن تلخيصها في كلمة واحدة (إصلاح الأدب) حيث شعر الأدباء – على وجه الخصوص – بدونية الأدب السعودي من بين الأدب العربي، الذي هو فرع منه، وشعور هذا الجيل من النقاد بالنقص، هو الذي جعل منهم أعمدة باقية للأدب السعودي في مراحل حداثته، حيث قاسَوا ذلك في زمن غاية في الصعوبة والتخلف.

3 – المحاولات الأولى:

لم تكن الجزيرة العربية معزولة عن العالم القريب من بحارها وشواطئها، الغربية والشرقية، وقد تكون ثقافتها – كغيرها – نتاج تواصلها بالأقطار العربية في مصر وبلاد الشام والقارة الهندية،

بطريقتين: الأولى السفر، إما للتجارة أو الدراسة، وعرفت هذه الهجرة منذ القرن السابع الهجري، العاشر الميلادي إلى شرق الجزيرة العربية، إلى الهند وإيران والعراق(29)، ومن الساحل الغربي كان الاتجاه إلى مصر والسودان، وبلاد المغرب العربي، والثانية، ما يفد إليها من العلماء للحج أو للتجارة، وبعد أن تكونت النهضة العربية كان نصيب الجزيرة العربية وافراً فيها، وأخذ أبناؤها في تعلم الفنون الجديدة بطريقة القراءة، ونشروا المقال أولاً، ثم القصة القصيرة ثانياً قبل نشر الرواية، وكان التأثر واضحاً في كتابات الأدباء، لكنهم كانوا يجربون لعلهم يطورون هذه الفنون الحديثة في إنتاجهم،أو على الأقل يمهدون الطريق أمام الجيل القادم، وكان اعتمادهم في هذا المنهج يقوم على: ما جمعوه من مقالات سابقة، مثل كتاب (خواطر مصرحة) لمحمد حسن عواد،الذي كان ينشر معظمها في جريدة القبلة الهاشمية، حيث خلط فيه بين الخيال والواقع، وهو كتاب فكري - بلا شك - ظهر في غير زمانه، ونشر فيه قصتين، الأولى بعنوان الزواج الإجباري، كان هدفها تحرير المرأة وتقرير مصيرها بنفسها، وهو يشعر بهذه الطريقة القديمة في تزويج البنات، حسب رأي الولي وليس رأيها الخاص، وأن هذه الطريقة تقود إلى الانحراف، والثانية بعنوان، الحجاز بعد 500 عام، وهي خيالية بطلتها فتاة تدير مصنعاً في جدة، وهذه القصة أحد أسباب طرده من مدرسة الفلاح وعداوة المؤسسة الدينية التي كفرته، لكنها اليوم حقيقة، والعواد متأثر في ثقافته بالكتاب الغربيين، حتى في عناوين كتبه(30) وهذا يعود إلى قراءاته الأولية ونبوغه الفكري المبكر. ونجد محمد سرور الصبان

من أول من اهتم بالجانب الأدبي، بإصدار كتابين حازا على قصب السبق في هذا المجال، كتاب المعرض، وكتاب أدب الحجاز، وقد حاول فيهما جمع نتاج الشباب، من قصة ومقالة، وغيرهما فنشر في أدب الحجاز الشاعر عبدالوهاب آشي قصة بعنوان، على ملعب الحوادث، كانت مليئة بالسجع على طريقة المقامات[30] وبالرغم من أن عبدالوهاب آشي شاعر جيد، إلا أنه تأثر بالكتاب المصريين في قصص المقامات، ونهج منهجه المعتاد في الشكوى من تأخر الحجاز، وله في هذا المجال قصيدة عظيمة بعموان (أمتي) رسم فيها لوحة جميلة عن إهمال الحجاز من قبل الحكام، منذ العصر الأموي إلى الآن. ونعود إلى القول بأن الصحافة الحضن الدافئ للمقال والقصة القصيرة، فكانت المحاولات الأولى لكتابة القصة قد ولدت من رحم الصحافة، وقلنا من قبل إن الصحف السعودية ورثت – في مجملها وبداياتها – الصحافة الهاشمية، وكانت صوت الحجاز وريثة بريد الحجاز من أكبر الصحف اهتماماً بالقصة القصيرة وتشجيعاً لها، وكانت أول قصة تنشرها للأديب عزيز ضياء بعنوان الابن العاق، وهي قصة وعظية إلى حد ما، حول من يعق والديه، فيندم حين لا يفيد الندم[32] لكنه فتح باباً لم يكن يُعترَف به في الأدب التقليدي، فهو حواديث النساء والأطفال، على رأي المتخلفين. وقد صاحب نشر قصة مرهم التناسي لعبد القدوس الأنصاري هذه القصة في صوت الحجاز. تبنت صوت الحجاز والمنهل نشر القصة القصيرة على ما فيها من قصور فني لن نتحدث عنه[33]، كما اهتمت هذه الصحافة بنشر القصص المترجمة من الإنجليزية والفرنسية، وكان أغلبها ترجمات

الكاتب الجزائري المقيم في الحجاز، أحمد رضا حوحو، وعدد من الوافدين والسعوديين، ولم يكن هناك مجموعات قصصية قبل مجموعة أحمد عبد الغفور عطار، التي عنونها (أريد أن أرى الله) 1946م، أما الرواية فكانت بداياتها رواية عبد القدوس الأنصاري(التوأمان) 1930م، ويطرح فيها مسألة انقسام العالم العربي الإسلامي بين الشرق والغرب، بعد الحرب العالمية الولى، ورحيل تركيا المسلمة، في صورة رجل طاعن في السن لم يرزق ذرية إلا على كبر، فالتوأمان ذهب أحدهما إلى الغرب والآخر بقي في البلاد العربية الإسلامية ونفع مجتمعه، بعكس المغترب، كانت محاولات عبدالقدوس الأنصاري على ضعفها مقدمة للنهوض باللغة والأدب والمجتمع بعد الدولة العثمانية المتخلفة، ومن ذلك إنشاؤه لنادي الخطابة العربية، مع زميله عبيد مدني في مدرسة العلوم الشرعية في المدينة المنورة، وهدفه تدريب الطلاب على التحدث باللغة العربية الفصحى وتقويم اللسان العربي الذي تلوث بالعجمة، من العصر المملوكي وبعده التركي، سواء باللغة المنطوقة أو اللغة المكتوبة في المؤلفات التراثية القريبة التي كتبها مؤلفون في عهود الأعاجم إرضاءً لهم، وهذا ما دفعه لتأليف كتاب (إصلاحات في لغة الكتابة) ولعلي أضرب مثلاً لتلك الحقب التاريخية البائدة لمؤرخ يشار إليه بالبنان، وهو الجبرتي (1756-1825م) وهو يصف منشأة أنشأها علي بك الكبير والي مصر، يقول: «ومن انشائه أيضاً العمارة العظيمة التي أنشأها بشاطئ النيل ببولاق حيث **دكك** الحطب تحت ربع **الخرنوب**، وهي عبارة عن **قيسارية** عظيمة ببابين يسلك منها ماء يجري إلى **قبلي** والعكس، وخاناً

يعلوه مساكن من الجهتين وبخارجه حوانيت وشونة غلال حيث مجرى النيل ومسجد متوسط، فحفروا أساس جميع هذه العمارة حتى بلغوا الماء، ثم بنوا **خنازير** مثل المنارات من الأحجار **والدبش والمؤن**، وغاصوا بها في ذلك الخندق حتى استقرت على الأرض الصحيحة(34) وهذا الأسلوب الركيك الأعجمي بلغة أصحاب المهن لا يدل على ضعف الجبرتي، لكنه يراعي فيه فهم الوالي علي بك الكبير (1728-1773م) والناس على دين ملوكهم. وتلا ذلك روايات تقليدية تعليمية لأحمد السباعي ومحمد علي مغربي، وكانت هذه الروايات مقدمات إرهاصية لظهور الرواية الحديثة، عند حامد دمنهوري وإبراهيم الناصر رحمهما الله تعالى في نهاية العقد الخامس من القرن العشرين، فلولا هذه التجارب المبكرة في الحركة الثقافية الإبداعية لم نجد أدباً ونقداً حديثين، ولولا تجربة الدمنهوري والناصر في هذا المجال، التي اكتسباها من خارج الحدود لم نحظ بنهضة أدبية.. إضافة إلى جهود الرواد الواضحة في مجال تحديث الأدب والنقد فيما يكتبون وينشرون ويطالبون بأدب حديث يساير الأدب العربي من حولهم. وكانت هناك محاولات جادة لتحديث الأدب قامت بها الصحافة والمنتديات الخاصة، وكان عبد القدوس الأنصاري من أول المتطوعين في هذا الشأن، فكان يطرح تساؤلات كثيرة على الأدباء والقراء، ومنها التساؤل التالي حول تصدير الأدب، أي أنهم يطمحون إلى أن يكون أدبهم مثل الآداب التي تعدت المحيطات، مثل الأدب المهجري والمصري، وكان السؤال التالي: هل يصلح أدبنا للتصدير أم لا؟؟ وكاد المستفتَون أن يجمعوا على صلاحيته بشروط، منها قول حسين سرحان في جوابه

على هذا التساؤل: «ارسموا للأدب منهجه ووفروا وسائله وشجعوه، وصدروه، فإن جاءكم مَلام فبادروني بالكلام»[35] وهذا دليل على تقبل الأدباء للتجديد والتحديث في آن واحد، لكن الظروف المحيطة بهم من جهل وتخلف اجتماعي وتهيب رجال الدين من التحديث يقف أمامهم عائقا لطموحاتهم وضعف قدراتهم، أما الجانب الثاني وهو النقد، فقد بدأ انطباعياً على شكل مقالات صحفية، ضد بعض النصوص، ومراعاة لبعض الجهات من ناحية أخرى، وفي بعض الأحيان من كليهما فقد كتب يوسف ياسيت ضد محمد حسن عواد يكفره فيه على كتابه، خواطر مصرحة، مسايرة للموجة، ومنها ما تسبب في المعارك النقدية بين بعض الأطراف حول نص ما أو تقويم بعض الأخطاء اللغوية أو الأسلوبية[36] وقد كان إبراهيم فلالي سابقاً لعصره في كثير من منقوداته، إلا أنه كان يستعجل في تحليل النص، ولم يراع الظرف التاريخي في كثير منها، وكان يعتمد في نقده على (نظرية المقايسة) وهو المذهب الذي اتخذه طه حسين في نقد ومقايسة الثقافة العربية، الشرقية كما يسميها[37] بالقياس على الثقافة الغربية في كتابه، مستقبل الثقافة في مصر، وهذا تأثير واضح في نقد الفلالي، وقد ظهر في منتصف القرن كتاب عبد الله عبدالجبار (التيارات الأدبية في قلب جزيرة العرب) كرصد انطباعي لتيارات الأدب، من شعر ونثر، وموقع الأدب في الجزيرة العربية من خريطة الأدب العربي، وكان لهذا الكتاب شأن في عالم الأدب ونقده في ذلك الزمن، كما أنه يعتبر وثيقة للدارسين،واستمر النقد بين مد وجزر في الحقب المتقدمة قبل ظهور نقاد أكاديميين في المشهد الثقافي، وأسماء ترددت على مسامع المثقفين في كل مكان

بما قدمته من دراسات نقدية للنصوص، مخالفة للمنهج الذي سار عليه الرعيل الأول،ونلخصه في النقاط التالية:

1 - التخلص من الأسلوب النقدي التقليدي، القائم على المزاج بين المدح والقدح.

2 - ظهور نقاد متخصصين عالجوا النصوص والأفكار على مناهج النقد الأدبي الحديث، فلم يكن للجيل الأول معرفة بهذه المناهج، وكان الناقد ،إما شاعرا، أولغوياً، أو ناثراً، فالنقد عندهم مزاجي، متوقف على السخط، أو الرضا.

3 - كان الخوف من الفنون الجديدة مسيطراً على معظمهم، ومن ذلك ظهرت الأسماء المستعارة تجنباً للحرج.

4 - كانت بعض الأسماء تمثل الشيء الكبير في عالم الأدب، إما للمنصب أو للجاه، أو لمصلحة ما، وبالتالي كان الاهتمام باسم الأديب يغلب على العمل نفسه.

5 - كان النقد - في مجمله - إصلاحياً، موجهاً للمجتمع الذي ورث التخلف والجهل، وقد شعر التنويريون بدورهم في إصلاحه.

6 - كانت المعارك التي دارت في مصر بين الرافعي والعقاد وطه حسين والمازني مدرسة أثرت في النقد في المملكة، وكان كتاب (على السفود) للرافعي عمدة المعارك في التشهير وتجاوز المادة إلى التشخيص، وهذا ما ذكره محمد حسن عواد تجاه الأنصاري في نقده لقصة مرهم التناسي، وغيرها، وكذلك ما ذكره أحمد عبد الغفور عطار في العدد اليتيم من جريدة (البيان) التي وزعها في المقاهي ضد أحمد السباعي.

7 - انقسام النقد بين قضيتين (القديم المتمسك بالتقليدية الرافض للتجديد، والحداثي المنفتح على الثقافات الجديدة عند المهجريين وكتاب الغرب)، مما وسع الفجوة بين الطرفين.

وختاماً، نجد هذه القضايا التي دارت قد مهدت الطريق لظهور دراسات نقدية حديثة تكونت مع عودة المبتعثين إلى بلاد الغرب، وتطبيق الكثير منها على المناهج النقدية الحديثة، وإن كان بعضهم يخلط الثقافة الغربية بالعربية الإسلامية، وهذه قضية تأصلت في دراسات كثير منهم، ممن يقدمون المعرفة ولا ينتجونها.

هذه لمحات مختصرة في مجملها عن مقدمات التحديث في الأدب السعودي ونقده، ونعترف بفضل الرواد ونعذرهم في كثير من القضايا التي لم تكن في حساباتهم في ذلك الزمن، ونقدر لهم جهودهم في تحسين مستوى اللغة العربية إلى حد كبير، بعدما كانت ركيكة معجمة، وفي تشجيع الشباب على المضي قدماً لمواكبة الحركة الأدبية في العالم العربي، وتحمل المشاق في هذا السبيل،،،، وبالله التوفيق..

الهوامـــش

(1) انظر، أحمد أبو بكر إبراهيم (الأدب الحجازي في النهضة الحديثة) مكتبة نهضة مصر، القاهرة 1948م.

(2) انظر، سلطان بن سعد القحطاني (الشعر في شرقي الحزيرة العربية من القرن السابع إلى القرن الثالث عشر الهجري) نادي الأحساء الأدبي 2013م.

(3) انظر، عبدالعزيز السنيدي (مكتبة مكة المكرمة: دراسة تاريخية) رسالة ماجستير، ص، 174 جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، فرع القصيم.

(4) وهذه المزدوجة الشعرية طبعت على نفقة الشيخ ماجد كردي في المطبعة الحسينية في القاهرة 1906م، انظر، أنس الكتبي (أعلام من أرض النبوة) ج 2، 1993م.

(5) عبدالله عبدالجبار (التيارات الأدبية في قلب جزيرة العرب)ص 141، معهد الدراسات العالية، القاهرة 1959م.

(6) يحيى محمود بن جنيد (الطباعة في شبه الجزيرة العربية)ص 31، دار أجأ الرياض، 1998م.

(7) يحيى محمود بن جنيد (الحياة الثقافية في مكة المكرمة في القرن التاسع عشر)، ص 36 وما بعدها، كتاب اليمامة 2001م.

(8) أبو الخير مرداد (المختصر من كتاب النور والزهر في تراجم أفاضل مكة من القرن العاشر إلى القرن الرابع عشر) اختصار وترتيب محمد سعيد العامودي وأحمد علي، ج1، ص 157 وما بعدها، نادي الطائف الأدبي 1978م.

(9) أحمد العربي، (كتاب وحي الصحراء) ص126، إعداد، محمد سعيد عبدالمقصود خوجة، وعبدالله بالخير، ط 2، تهامة، جدة 1983م.

(10) انظر، حسن الهويمل (اتجاهات الشعر المعاصر في نجد) ص 162، نادي القصيم الأدبي، 1984م.

(11) انظر، سلطان بن سعد القحطاني (الشعر في شرقي الجزيرة العربية، من القرن السابع إلى الثالث عشر الهجري) ص 55، مصدر سابق.

(12) انظر، محمد عبدالرحمن الشامخ (النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية) ص 16، الرياض 1980م.

(13) انظر، (مجلة المنار) مج 31، ج3، ص 240.

(14) انظر، عبدالكريم الخطيب (طيبة الزمان والمكان) ص 73، الرياض 2013.

(15) انظر، سلطان بن سعد القحطاني (عنترة بين الحقيقة والأسطورة) نادي القصيم الأدبي.

(16) انظر، محمد علي مغربي (أعلام الحجاز في القرن الرابع عشر الهجري) ص240، مصدر سابق.

(17) انظر، فهد المارك (لمحات عن التطور الفكري في جزيرة العرب) دخول أول سيارة إلى الجزيرة العربية، دار ابن رشد، 1982م.

(18) انظر، ديوان معروف الرصافي، بغداد، 1954م.

(19) انظر، علي الخضيري (علي ابن المقرب حياته وشعره) الرياض المؤلف، 1982م.

(20) انظر، محمد عبد الرحمن الشامخ (ظهور الطباعة في بلاد الحرمين الشريفين) ص42، الرياض 1980م.

(21) انظر، مذكرات مدحت باشا، (مجلة الواحة) ع 15/ 1999م.

(22) انظر، سلطان بن سعد القحطاني (العلاقة الجدلية بين الرواية والتاريخ) نادي الباحة الأدبي، 2013م.

(23) انظر، سلطان بن سعد القحطاني (الرواية في المملكة العربية السعودية، نشأتها وتطورها) ص 85، ط 2، نادي القصيم الأدبي 2009م، ط 2.

(24) انظر، عبدالله الشباط (آفاق خليجية) ص 72، الدار السعودية – الخبر، 1980م.

(25) انظر، سلطان بن سعد القحطاني (النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية، نشأته واتجاهاته) ص 36، نادي الطائف الأدبي، 2005م.

(26) انظر، محمد علي مغربي (أعلام الحجاز في القرن الرابع عشر الهجري) ص151، مصدر سابق.

(27) انظر، عوض القرني (الحداثة في ميزان الإسلام) المؤلف..

(28) انظر،سلطان بن سعد القحطاني (النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية، نشأته واتجاهاته) ص 124، مصدر سابق..

(29) انظر، سلطان بن سعد القحطاني (الشعر في شرق الجزيرة العربية، من القرن 7-12 للهجرة) ص 309، مؤسسة عبدالعزيز أبا بطين، الكويت، 2002م.

(30) انظر، محمد حسن عواد (خواطر مصرحة) المكتبة الحجازية 1926م.

(31) انظر، عبدالوهاب آشي (على ملعب الحوادث) كتاب أدب الحجاز، المكتبة الحجازية، مكة المكرمة 1926م.

(32) انظر، عزيز ضياء (الابن العاق) جريدة صوت الحجاز، ع 24، ص7، 1933م.

(33) انظر، مقدمة خالد اليوسف (أنطولوجيا القصة القصيرة السعودية) وزارة الثقافة والإعلام 2009م.

(34) انظر، عبدالرحمن الجبرتي (عجائب الآثار في التراجم والأخبار) القاهرة، د.ت.

(35) انظر، عبدالله الحيدري (آثار حسين سرحان النثرية)ج 3، 1995م، الرياض، 2005م.

(36) مقالات حسين سرحان، 176، نادي الرياض الأدبي، 1980م.

(37) انظر، إبراهيم هاشم فلالي، مقدمة مجموعته القصصية (مع الشيطان) دار مصر 1951م، القاهرة، كتابه النقدي (المرصاد) النادي الأدبي، الرياض 1980م.

إشكالية التجريب / التحِديث في القصة القصيرة جدا !!!
(مقاربة في نماذج مختارة)

حسين المناصرة

الديناصور

(عندما استيقظ، كان الديناصور لا يزال هناك)[1].

القاص الجواتيمالي – المكسيكي: أوجوستو مونتيرّوسو

• تقديـم:

حظي الخطاب السردي في المملكة العربية السعودية، منذ ثمانينيات القرن الماضي، بازدهار فن القصة القصيرة جدًا، في سياق تجريبي/تحديثي (احترافي)، يثير بعض الإشكاليات الجمالية والرؤيوية في مستويات عديدة، منها: اللغة، والصورة، والرؤية، والشكل، والزمكانية، والتبئير، والتداخل الأجناسي، والتلقي، وغيرها.

كما حظيت القصة القصيرة جدًا عالميًا بمكانة خاصة؛ لأنها تتلاءم مع عصر التقنية والسرعة والاختزال وشاعرية اللغة وإيحاءاتها، بحيث نجد أنها غدت جنسًا أدبيًا مهمًا في سياق التحولات الإبداعية خلال القرن العشرين؛ إذ إنها «ظهرت في عصر التحولات والإغراءات التي ألحت في الانعتاق من الاشتراطات الفنية لكتابة القصة القصيرة لنقل الأحاسيس تبعًا لاستيعاب العصر؛ إذ تمّ نقل الإيقاع البطيء للحدث إلى الإيقاع الحاد للرؤيا»[2].

أنشأتْ هذه المقاربة تصورَها مبدئيًا في أنها ستحاول أن تتفاعل مع عديد من القصص القصيرة جدًا في المملكة؛ لساردين لهم تجربتهم المهمة في هذا المجال، متكئةً على بعض المفاهيم والأسس النظرية، ومفعِّلة لحوارية النص وتجلياته في إفضائه إلى جمالياته التي تثير الإعجاب أو السخط في منظور تنوع المتلقين، وتوقع ردود أفعالهم تجاه هذا الفن التجريبي/ التحديثي من جهة، والكتابة المهمَّشة/ المستسهَلة (وربما الركيكة) في آراء بعض الناظرين إليها من جهة أخرى، والانزياح التركيبي نحو الشاعرية (أو قصيدة النثر) من جهة ثالثة، وبالنظر إلى أنّ إشكالية التجريب والتحديث وجدت مجالها في الهامشي أو المهمّش في الإبداع والثقافة من جهة رابعة.. إلخ. ويمكن أن نصل إلى عشرين مسوغًا في هذا المجال!!

ومن خلال متابعتي لما نشر في مجال القصة القصيرة جدًا في العقدين الماضيين في المملكة العربية السعودية، أستطيع أن أؤكد أنّ هذه الكتابة تعدّ في المرتبة الثانية بعد الرواية، إثر تهميش دوري القصة القصيرة وقصيدة النثر في الفنون الأدبية. ولكن هذه القصة القصيرة جدًا لم تحظ بدراسات نقدية ذات شأن؛ ربما لجهل كثير من النقاد والدارسين بجمالياتها ورؤاها!!

وفي أثناء القراءة والاشتغال على هذا الموضوع، وتجميع عدد كبير من مدونة القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، اتضح لي أن هذا التناول فيه صعوبة أو هو مستحيل عندما يتعلق الأمر بدراسة المشهد كله، لأنّ آلية المقاربة حينئذ سيكون فيها انتقائية وعشوائية[3]، وهما قد تفقدان الدراسة خصوصيتها، ومن ثمّ كان لابدّ من اختيار قاص واحد، لديه تجربة عمرها أكثر

من عشر سنوات في هذا المجال، وقد نشر عددًا من المجموعات القصصية؛ فكان هذا القاص هو حسن علي البطران، ومجموعاته القصصية هي: نزف من تحت الرمال (2009م)، وبعد منتصف الليل (2011م)، وماء البحر لا يخلو من ملح (2011م). وهي تضم أكثر من مئتين وستين قصة قصيرة جدًا[4]. وبكل تأكيد، هناك قاصون كثيرون يستحقون أن تكتب دراسات مستقلة عن قصصهم القصيرة جدًا منفردين في ذلك، بل لا أبالغ إذا قلت : إن عددهم قد يصل إلى أكثر من مئة قاص كتبوا القصة القصيرة جدًا[5]، معظمهم كتبها بحرفية وتمرس.

كذلك، تهدف هذه المقاربة إلى الإجابة عن السؤال الذي يُطرح دومًا في سياق هذه الإشكالية السردية، وهو: هل القصة القصيرة جدًا تعدُّ خطابًا تجريبيًا تحديثيًا متقدمًا ومتجاوزًا جمالياً للقصة القصيرة؟ أم هي حالة نكوص وانتكاس وتراجع... أفسدت مسيرة القصة القصيرة، التي حظيت بحراك جمالي إبداعي، لا يقل أهمية عن الرواية، والشعر، والدراما، والتشكيل... ؟!

لا ننكر أن هناك نقادًا رفضوا القصة القصيرة جدًا استنادًا إلى أن كتابها يركضون وراء الموضة / «التقليعة» أو البدعة الأدبية، وأنهم يستسهلون كتابتها، وأن محاولات كسرها للقواعد القصصية الثابتة مازالت مبعثرة ومجتزأة، وأنها لا تمتلك ثراء معرفيًا بسبب لحظيتها، وأنها ليست جنسًا أدبيًا مستقلًا بذاته...[6]. في حين قبلها نقاد آخرون بمسوغات ولادتها الطبيعية الصحية وبكينونتها المستقلة، وأنها ذات ثقل نوعي إبداعي وحضور فاعل، وأنها نتيجة تحول جمالي بحسب متطلبات العصر وحاجاته الملحة[7].

مبدئيًا يمكن التصريح بأنّ القصة القصيرة جدًا جنس أدبي يحمل خصوصية جمالية عالية، ورؤية عميقة... ولا يمكن أن يكون مهمشًا أو مبتذلاً أو كتابة مباشرة وتقريرية في مستوى درجة الصفر في الكتابة على حد تعبير رولان بارت[8]. يتضح هذا الأمر من التعريف الإشكالي الذي يصوغ من خلاله جميل حمداوي بنية هذه القصة في قوله[9]: «القصة القصيرة جدًا جنس أدبي حديث، يمتاز بقصر الحجم، والإيحاء المكثف، والنزعة القصصية الموجزة، والمقصدية الرمزية المباشرة وغير المباشرة، فضلاً عن خاصية التلميح والاقتضاب والتجريب والنفس الجملي القصير الموسوم بالحركية والتوتر وتأزم المواقف والأحداث، بالإضافة إلى سمات الحذف والاختزال والإضمار. كما يتميز هذا الخطاب الفني الجديد بالتصوير البلاغي الذي يتجاوز السرد المباشر إلى ما هو بياني ومجازي ضمن بلاغة الانزياح والخرق الجمالي».

آمل أن تقدم هذه المقاربة أسئلتها وإجاباتها الجمالية، وأن تسهم في تقديم رؤية جمالية مقبولة عن مدونة مهمة في مشهد «التجديد في الأنواع الأدبية بالمملكة العربية السعودية».

• التحديث: مداخل جمالية:

ثمة حقل معرفي جمالي، يمكننا من خلاله مقاربة بنية القصة القصيرة جدًا التحديثية، لعل من أهم عناصره أو شجيراته أو إشكالياته (سواء أكانت أركانًا أم تقنيات أم خصائص)، تتلخص في الآتي بصفته وعيًا ثقافيًا جماليًا بهذا الجنس الأدبي[10]:

1. القصصية أو الحكائية أو السردية... حضورًا أو غيابًا، من خلال حبكة الإيجاز، والتركيز، والتنكير، والتنكيت، والتلغيز، والاقتضاب، والتكثيف، والإضمار، والحذف، والإخفاء، وغيرها.
2. التكثيف أو الإيجاز، أو اجتناب الشرح والتوسع، أو النص القصير جدًا، لكنه ليس نكتة. ويتحقق هذا التكثيف في اللغة، والحدث، والوصف، والشخصيات، والصورة الومضة، وغيرها.
3. المفارقة وما تفضي إليه من السخرية، وطرافة اللقطة، والإدهاش أو الدهشة، والقراءة والتقبل، والاشتباك، والمفاجأة، إلخ.
4. الرمزية، والإيماء، والإيحاء، والتلميح، والإبهام، وانزياح المعنى، والغموض، إلخ.
5. الأسلوب أو تركيب الجمل أو فعلية الجملة أو البنية التركيبية في جمل بسيطة، فعلية، تراكبية، تتابعية، تسريعية، تناغمية داخلية...، والثنائية الضدية، والمرجعية التناصية أو التناص.
6. الوحدة في الموضوع، والحبكة أو العقدة، والرؤية والرؤيا.
7. الجرأة وما ينتج عنها من صدمة، ومكاشفة، وكسر، وفضح.
8. أنسنة التشخيص، والتجسيد، والتجريد...
9. حركية العنوان إلى الخاتمة: العنوان الذي يحفظ للخاتمة صدمتها، والعلاقة بين العنوان والحبكة والنهاية، والخاتمة المتوهجة، الواخزة، المحيرة، أو تنوع النهاية، أو المعمارية المتشكلة في البداية، والمتن، والقفلة، والتركيب الحدثي...
10. البنية، والمساحة النصية أو الطبوغرافية (القصر، الترقيم، التنوع الفضائي، التقطيع...).

إذا تمكنا من الإلمام ببعض هذه التنظيرات في إشكالية القصة القصيرة جدًا مصطلحًا ومفهومًا وتجنيسًا[11]، وبعض الأمثلة والتطبيقات الدالة عليها،فإننا حينئذ ندرك أن الغائب عن هذه المقاربة أكثر مما يحضر فيها في مستويي الرؤى والجماليات.

ومما يجدر ذكره، أن العناصر السابقة ليست سوى مبادئ نقدية محدودة، يمكن أن تُقَطَّع بطريقة أو بأخرى؛ ليكون الحديث عنها مجديًا ؛ وإلا فإن الأصل أن تكون الكتابة إشكالية متماسكة ومتداخلة؛ لتدرس من خلال قصة واحدة أو عدة قصص، وتكون الدراسة حينئذ قادرة على أن تقدم أو تستوعب الإشكاليات الجمالية والرؤيوية كلها في النص أو الإبداع.

(1)

الحكائية

تعد البنية القصصية أو الحكائية أو السردية... سواء أكانت حاضرة أم غائبة شرط القصة القصيرة جدًا الأول، أو أهم العناصر التي تفضي بهذه القصة إلى أن تصنف أو توصف بهذا الوصف. فالحكاية هي التي تجعل هذه القصة بنية قصصية في الدرجة الأولى، مع ما ينتاب هذه البنية من التركيز، والتنكير، والتنكيت، والتلغيز، والاقتضاب، والتكثيف، والإضمار، والحذف، والغياب، إلى غير ذلك من توصيفات أو معايير أو جماليات معنية بهذه القصة.

ومن الممكن ألا تكون هناك حكاية ظاهرة أو حتى عميقة، لكن بمجرد أن تكون هناك قرينة تفضي إلى التصريح بأنّ الكلام

المكتوب هو قصة قصيرة جدًا؛ فحينئذ لابدّ من أن تحضر الحكاية بكل الطرق الممكنة في المستوى التحديثي، بما فيها الطريقة التأويلية التي تقع على عاتق المتلقي في صناعة حكاية ما لهذه القصة المسماة بهذا الاسم، استنادًا إلى ثقافتين ذاتية ومعرفية تجتمعان معًا في وعي القارئ أو المتلقي.

إن الحكي هو الأساس في تشكيل البنية السردية أو البنية التسريدية (في ما هو غير سردي في الأصل)؟ «وإذا افتقدت القصة القصيرة جدًا مقوماتها الحكائية، فإنها تتحول إلى خاطرة أو مذكرة انطباعية أو نثيرة شعرية...»[12]!! أو أنّ «غياب الحكاية يُفقِد القصة القصيرة جدًا أهم عناصرها، ويحولها إلى خاطرة في أحس الأحوال»[13]. وفي هذه الحالة تفتقد هذه القصة خصوصيتها السردية التي تفضي بها إلى الانزياح عن أركانها وجمالياتها.

أين تكمن الحكاية في قصة قصيرة جدًا، لا يفضي ظاهرها إلى حكي على طريقة قصة «طأطأة حوار»؟! هذا نصها: «**بعد حوار طويل قالت له: طيب ... نمزح لكن بسلام... (مش) بطعنات خنجر يا إرهابي... أنا مدنيّة فقط... وتعاقبني كأنني من رجال الدولة..!! صمت وطأطأ رأسه..**»[14].

تبدو الحكاية مختزنة في عنوان مجموعة (**بعد منتصف الليل**)، والحوار الطويل بين امرأة ورجل، والمزاح، والإرهاب، والمدنية، ورجال الدولة، والنتيجة الصامتة وطأطأة الرأس... هذه فضاءات حكائية أو سردية متخيلة في إيقاعات القصة من جهة، وفي ذهنية التلقي وتجاربه المعرفية من جهة أخرى... أي أنّ السارد

هنا يتسلح بثقافة مرجعية خبرية شائعة ومتداولة، ومن ثمّ تكتنز المفردات والعبارات المكثفة بعوالم عديدة، لابدّ أنها ستحضر عندما يُفعّل سياق الحكي داخل ما هو خارج عن هذا السياق أو ما يحال على مرجعيات مكتنزة بحوادث وأخبار جمّة أو عظيمة كالإرهاب والأفراد والدول!! وبذلك تتوافر «الحبكة السردية والنزعة القصصية، وذلك بمكوناتها الخمس: الاستهلال السردي، والعقدة الدرامية، والصراع، والحل ، والنهاية»[15].

ولا نبالغ إذا قلنا: إن عناصر القصة ومعاييرها التقليدية متوافرة في هذا النص: الحدث، والشخصية، والزمكانية، والحبكة، وأساليب العرض، وغيرها!! ولكن يكمن السؤال في الكيفية التي تنتج من خلالها هذه العناصر؟! وهي كيفية تتكئ على الدراسة النوعية (الكيفية) لا الكمية من جهة، وتحويل الخطاب النقدي من خطاب تقليدي إلى خطاب تجريبي تحديثي، يدرك التحول في البنية السردية، بصفتها بنية جديدة متجددة، والغائب فيها أكثر من الحاضر، ودور المتلقي في إعادة إنتاجها هو أهم من دور السارد من جهة أخرى.

ليس لدينا أي شك في كون قصة «قناعة»[16] بما تحمله من موروث ماثل في الحكمة الدارجة (القناعة كنز لا يفنى)، تشكل مرجعية مركزية لهذه القصة القصيرة جدًا التي تدمج بين جمالية المرأة وقبح الرجل في مستوى المقارنة بينهما شكليًا: «**تقف أمام المرآة تتأمل جمالها..تلتفت خلفها، ترى شكله المناقض تمامًا لشكلها. تكسر المرآة وتبتسم له..!**». فالعلاقة بين الجمال والقبح علاقة ليست تضادية بقدر كونها تكاملية في بعض الأحيان، من خلال تجاوز الظاهر إلى الباطن أو التأويلي...

لعلّ تتبع البنية الحكائية في أكثر من مئتين وستين قصة قصيرة جدًا، يكشف عن كون هذه القصص كلها تلتزم بهذه البنية الحكائية، التي لا مجال لوصف هذه القصص بأوصاف سردية بدون توافر هذه الحكائية غير التقليدية أو ذات النزعة التجريبية التحديثية – على أي حال... ولابدَّ أن هذه الحكائية ستكون موجودة في كل النصوص القصصية التي توجد في مجموعة قصصية كتب عليها «قصص قصيرة جدًا». هذا ما وجدته في قصص القاص حسن البطران كلها تقريبًا، في مجموعاته الثلاث موضوع هذه المقاربة؛ حيث لا يمكن القول: إنّ هناك قصة ما لا تتوافر فيها حكاية ما.

(2)

التكثيف

يعدّ التكثيف أو الإيجاز أو اجتناب الشرح والتوسع أو الغياب... أهم سمات القصة القصير جدًا، بعد أن غزا هذا التكثيف الأجناس الأدبية المعاصرة كلها شعرًا ونثرًا ؛ لأنه سمة من سمات الكتابة الحداثية أو الجديدة في القرن العشرين. ويكون هذا التكثيف بصفته تقنية حداثية في اللغة، والحدث، والوصف، والشخصيات، والصورة... فتغدو القصة ومضة؛ لكنها ليست نكتة أو مثلًا أو حكمة!!

إنّ شعرية القصة القصيرة جدًا تكمن في تكثيفها أو كثافتها اللغوية، وبغير هذه الخاصية يستحيل أن تُعرَّف وتُقَنن(17)، وهذا ما تسبب في عدم وجود تعريف مانع شامل لها، باستثناء القول إنها

تتراوح بين عدة كلمات وبضعة أسطر[18]، وبالإمكان التجاوز في تعريفها إلى أن تغدو نصف صفحة صغيرة أو ثلاثة أرباعها، استنادًا إلى التكثيف الذي هو «وسيلة لإذابة العناصر والمكونات المتناقضة والمتباينة والمتشابهة، وجعلها في بؤرة واحدة تلمع كالبرق الخاطف»[19]؛ وبذلك فإن صفة القصر أهم عناصرها الجمالية النوعية (القصيرة جدًا) ، كما أنها لا تحقق سرديتها إلا من خلال حكائيتها (القصة)!!

في أي سياق يتحقق التكثيف؟ في الصورة، والشاعرية، والحذف، والاختزال، والتبئير، والفراغات، والمجازات، والغياب، والاحتمالات... إلى أن تغدو هذه القصة نقشًا (إبيجراما)[20]، أو كتابة نانوية[21] في سياق الأجناس الأدبية ...حيث تتشابه مع قصيدة النثر، أو قصيدة التوقيعة[22]، أو الخاطرة القصيرة جدًا.

لا شكّ في أن الانزياح إلى الترهل والمجانية اللغوية في كتابة القصة القصيرة جدًا يعدّ عملًا خطرًا؛ لأنه يكشف عن خلل كبير في كتابة هذه القصة، كما أن المبالغة في التكثيف والاختزال الشديد في بنية هذه القصة يعرّضها للتهميش والانزياح نحو قصيدة النثر أو النكتة أو الومضة النثرية، ولا يبقى في شأنها القصصي سوى أنها تحمل هذا الاسم؛ الذي لا يكون له نصيب واضح في بنيتها السردية الغائبة، وقصرها المبتذل، واستسهال كتابتها على غير وعي من كاتبها.

قد يلجأ القاص إلى الأسلوبين معًا: الترهل، والتكثيف الشديد، وهنا لا توجد معايير واضحة ودقيقة في تقويم هذه الكتابة عندما

تكون جيدة أو سيئة في اختزالها أو ترهلها، وهذه إحدى مشكلات النقد أو التلقي الانطباعي.

لقد أدرك القاص الجديد في مجال كتابة القصة القصيرة جدًا المسؤولية الملقاة على عاتقه في كونه ينهل من السرد كما ينهل من الشعر؛ لهذا لا يزعجه أن توصف قصصه بالشاعرية ما دامت تحافظ على سرديتها، كما لا يضير الشاعر في مجال قصيدة النثر أن يكون ساردًا مادامت شاعريته حاضرة. وفي الحقيقة أيضًا، أنه لم يعد لدى القارئ أو المتلقي أي مقدرة فعلية - في ظل هذا التطور التجنيسي المتداخل - أن يميز بين القصة القصيرة جدًا وقصيدة النثر أو الكتابة الخواطرية القصيرة جدًا. وأحيانًا يكون البحث في هذا المجال عبثيًا ؛ لأن معايير التلقي في وصف الكاتب لنصه على أنه قصة قصيرة جدًا أو قصيدة نثرية، أو خاطرة قصيرة جدًا أو تغريدة على طريقة تغريدات «تويتر»، هو الحكم الفصل في هذه المسألة.

عندما نتأمل قصة «رجولة..!»[23] نستطيع أن نؤكد أن هناك إمكانية لحذف كلمات وعبارات منها: ومن ذلك: «**تتأمل نقوش حنائها التي (يطفو) (الصحيح تطفو) فوق أديم يديها**» فلا توجد حاجة إلى عبارة «التي يطفو فوق أديم يديها». وبإمكاننا أن نحذف من عبارة: «**هالات مضيئة تعلو سماء سمرتها، ونهر دموع عينيها يجري ويروي عطش بستانها؛ ويزيد لمعان زجاجات براءة فرحتها**» كلمات أخر عديدة بدون فائدة، ودون أن يتأثر المعنى؛ بل يزداد قوة وإيحاء، وهي الكلمات: سماء، دموع، يجري وزجاجات. وبذلك يمكن أن نحذف ثلث المادة اللغوية في هذه القصة دون

أن تتأثر البنية القصصية القصيرة جدًا، بل ستغدو سرديتها أو حكائيتهامن خلال التكثيف أفضل بكثير مما هي عليه.

وفي المقابل، نجد قصة قصيرة جدًا أخرى ، ربما بالغ السارد في كثافتها اللغوية وهي بعنوان «الغسيل..»[24]، هذا نصها: «**وقف فجأة وسط الزحام ورفع حذاءه، الجميع صفق له بحرارة..!**» صحيح أن القصة مسكونة بالمفارقة - سنأتي إليها لاحقًا - لكننا نشعر أنها قصة لم تكتمل لغويًا؛ لتكتمل معنى ورؤية. مثل قصص قصيرة أخرى فُعِّلت في سياق التكثيف مثل قصة «لعبة القط»[25]، ذات الدلالات العميقة في المفاهيم الاجتماعية - الجنسية نتيجة تأخر الزواج، واستغلال الخدم، وممارسة العلاقات المحرمة): «**كعادتها.. وقفت على شاطئ البحر تنتظر قاربها.. تأخر القارب. صبغت الحمرة أطراف السماء.. اتصلت بسائقها.. أزاحت عن ساقها قطعة القماش! تفاعل السائق.. اقتربت منه.. لعبت معه لعبة القط والفأر..**».

بهذا التوصيف يغدو التكثيف عنصرًا أو ركنًا من أركان بناء القصة القصيرة جدًا، حيث لا تكون هذه القصة قصةً بغير هذا المعنى أو هذه الدلالة الجمالية في مستويي التلقي والإبداع.

(3)

المفارقــة

إن المفارقة وما تفضي إليه من السخرية، وطرافة اللقطة، والمفاجأة، والإدهاش، وكسر أفق التوقع، وغيرها، تعد من أهم

الأسس التي يتكئ عليها بناء القصة القصيرة جدًا في المستوى التحديثي؛ لأن هذه القصة معنية بإيجاد الصدمة في الدلالات والرؤى؛ بحيث يشعر المتلقي بأنه يكتشف الكتابة غير المتوقعة ،بدءًا من العنوان ، وانتهاءً بالخاتمة.

تنتج المفارقة معنى آخر مغايرًا للظاهر أو مفارقًا للمعنى الذي بدأت به القصة أو يظهر منها في المستوى الشكلي الظاهري؛ كأن تتحول السعادة إلى موت، والغناء إلى بكاء، والجوع إلى شبع.. أي أن «يعزف الكاتب على وتر التناقض الظاهري بين تلك الأشياء التي تتشكل منها أجواء القصة»(26)، ومن ثمّ فإنها «شكل من أشكال القول يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر، غالبًا ما يكون مخالفًا للمعنى السطحي الظاهر»(27).

ولعل السخرية (أو الفكاهة السوداء) هي أهم منتج من منتجات المفارقة في القصة القصيرة جدًا؛ لأن إشكالية الكتابة في هذا السياق تبحث عن الطرافة والصدمة والإدهاش، وهذا لا يكون إلا من خلال المفارقة، التي تنتج قيمة عليا للسخرية في هذه الكتابة، التي تميل في العادة إلى العادي والمألوف في مستوى الظاهر، وهذا العادي والمالوف يفضي بدوره إلى معنى أخر أكثر عمقًا وانزياحًا أو انحرافًا نحو السخرية بصفتها المعيار الأكثر تجليًا من غيره في هذه الكتابة في هذا السياق تحديدًا.

هناك قصص كثيرة في مجموعات حسن البطران الثلاث تختزن المفارقة وما ينتج عنها من سخرية أسلوبًا في الكتابة، سواء أكانت المفارقة جزئية أم كلية، حيث نرى المثالي – على سبيل المثال – غير مثالي في

قصة «المثالي»، الذي يُمنح وسامًا لأنه موظف لا يعمل، ولا علاقة له بالمثالية الإيجابية، كما يظهر في متن هذه القصة: «يجلس طويلاً خلف مكتبه، أكوام المعاملات أمامه يعلوها الغبار. في نهاية العام يمنح وسام الموظف المثالي..!»[28].

ونجد في قصة بعنوان «سنابل»[29] تناقضًا كبيراً بين السنابل والقلب الأخضر من جهة، وحفر القبور من جهة أخرى، حيث تتضح السخرية في المفارقة بين الحياة والخير لدى الفرد والموت والكره لدى الجماعة: «أتيت إليكم.. وقلبي فيه مساحة خضراء. هكذا خاطبهم.. نظروا إليه.. وأمروا صبيانهم بحفر القبور..». وكذلك يغدو الموت في الحلم مرادفًا للمرأة رمزًا في سياق فرح وابتهاج في قصة «نضوج..»[30]: «فزعت من نومها خائفة، وصرخت: أمي .. أمي، سأموت ، سأموت.!! أمها على عكسها تمامًا، فرحت وابتهجت.. ابنتي لقد (أصبحتي) امرأة». وهنا تبدو السخرية عالية في التعبير عن العلاقة بين الموت والمرأة في سياق الوعي بالموروث الثقافي الذي يرى مسيرة المرأة – عمومًا – محكومة بالموت في مُكوّن المجتمع الذكوري!!

هناك مجال واسع للتعرف إلى المفارقة في أي قصة من قصص المجموعات القصصية الثلاث؛ فالمفارقة هي الجمالية المكملة للتكثيف في هذه القصة، حيث يتعلق التكثيف بالمبنى قبل المعنى ، وتتعلق المفارقة بالمعنى قبل المبنى، وغالبًا ما تُعرّف القصة القصيرة جدًا على أنها تكثيف ومفارقة معًا.

(4)

الرمزيــة

الرمزية، والإيماء، والإيحاء، والتلميح، والإبهام، وانزياح المعنى، والغموض، والشفافية، والسهل الممتنع، وغيرها، تعد من السمات المهمة في كتابة القصة القصيرة جدًا، التي تعتمد على ذكاء المتلقي في بناء التأويلات المناسبة لكثافتها ومفارقتها، وفي الإحالة على عالم أكثر تعقيدًا مما هو متاح في نص قصير جداً، بحيث يغدو هذا العالم - أحيانًا - شبيهًا بالشيفرة التي تحمل رؤى عميقة، وهي رؤى تحتاج إلى تفكيك من خلال البنية الرمزية وما يدور فيها، بالنظر إلى أن النص الأدبي - عمومًا - ليس نصًا واضحًا أو تقريريًا أو مكشوفًا في أحواله كلها... وإن بدا واضحًا مباشرًا في النصوص الجيدة، فلابدّ من عدم الوقوع ضحية لهذا الوضوح الخادع بكل تأكيد؟! فكيف والأمر يتعلق بالقصة القصيرة جدًا الموغلة في الترميز والمجاز والإيحاء والحذف.

لا يطلب من كل قصة قصيرة جدًا أن تكون رمزية، بل هناك نصوص ينبغي أن تكون رامزة وملغزة ومقنعة ، عندما يتعلق الأمر بعدم المكاشفة في مستويات الكتابة «التابوية»، أي عندما يتعلق الأمر بالثلاثي المسكوت عنه: السياسة والدين والجنس!! ولكن القصة القصيرة جدًا ينبغي أن تكون ذات بنية ترميزية إيحائية.

فالشيطان - على سبيل المثال - رمز للشر المطلق، ومن ثمّ فليس هو نفسه الموجود في قصة «شيطان..!»[31]، لكنه الرمز لشخصية بشرية شريرة، تسعى إلى إسقاط الآخر في دائرة الشر،

وفي النهاية ينتصر الخير على الشر: «**استدرجه وهبط به إلى نقطة وحل سحيقة. تمثلت خباثة أخلاقه.. لكن متانة أخلاق قرينه انتشلته منه، وأخذ يتخطى ويسمو سلمة سلمة نحو سماء المعالي..وظل يطارده إلى أن استقر شيطانه خلف القضبان..**»؛ فالشيطان هنا يمكن أن يكون مهرب مخدرات أو مدمنًا أو شخصًا فاسدًا بلا أخلاق. والمهم في هذه القصة أن الفكرة الأساسية أو الواقعية غابت، وحلّ مكانها الرمز والغموض والإيحاء، الأمر الذي بإمكانه أن يحيل هذه القصة على عدد كبير من العلاقات بين الخير والشر والمنقذ والعقاب والنهاية السعيدة في مجالات عديدة، بإمكان هذه القصة أن تنطبق عليها!!

وفي قصة «رائحة اللون»[32]، يغدو اللون رمزًا للعلاقة بين الموت والحياة، حيث الرياح الصفراء (رمز للموت - الصحراء) واللون الأزرق (رمز للحياة - السماء - المطر)!! تقول القصة: «**هبت على قريته رياح صفراء.. سارع في طلاء جدران منزله باللون الأزرق..!**»، وهذا يعني أن الإنسان بإمكانه أن يجعل حياته وبيئته في جمالية خاصة حتى مع وجود الخراب والموت حوله.

معظم القصص القصيرة جدًا فيها تركيبة طبقية أو مركبة من طبقات، فيها الجانب العادي المباشر الذي يمكن فهمه في مستوى الفهم العادي، وهناك المستوى الآخر الأعمق المفضي إلى دلالات أخرى جديدة، بل ربما إلى مستويات عديدة في التأويل، فمثلاً لو قرأنا قصة «قناع الخوف»[33]، وهي اختيار عشوائي (اخترتها عشوائيًا)؛ لوجدنا أنها تتحدث عن الطيور والثعابين،

وكأنها تعبير عن عالم أو أمم أخرى، ولكن عندما ندخل إلى بنيتها العميقة نجد هذه الطيور والثعابين رموزًا لعالم من البشر، هذا العالم الذي يوجد فيه الجمال بجانب القبح، كما هو حال الطبيعة!!

القصة: «**غردت الطيور والبلابل بتفوقها، وصمتت البوم، واختفت وراء أقنعتها رغم وجودها في قمة الهرم.! تتراقص الثعابين نشوة بالموسيقى والطرب، ويتلاشى فحيحها وتختفي في زوايا مظلمة حينما ترفع السارية وترفرف الرايات..!**».

فالرمزية هنا تكمن في غناء الطيور، وصمت البوم، ورقص الثعابين... ولعلّ الدلالة العميقة تكمن في الحط من شأن مستويي البوم والثعابين البشرية لمصلحة مستوى البلابل البشرية المتفوقة المبدعة... فالنجاح – إذن – هو الذي يجعل القافلة تسير بتفوقها وإبداعها وتفاؤلها؛ ليختفي الشؤم (البوم) والفحيح(الأفاعي) في الظلام والخراب.

(5)

البنية اللغوية التركيبية

ما ميزات البنية اللغوية التركيبية للقصة القصيرة جدًا؟

للإجابة عن هذا السؤال سنتناول في البنية اللغوية التركيبية: الأسلوب أو تركيب الجمل (فعلية الجملة،الجملة البسيطة، التراكبية، والتتابع، والتسريع، والتناغم الداخلي...)، والثنائية الضدية. والمرجعية التناصية أو التناص.

إذا كان التفاهم بين النقاد والدارسين – والمبدعين أيضًا – يتفق على أن إشكالية القصة القصيرة جدًا في مستويي المصطلح

والمفهوم قد حُلّت نسبيًا؛ لكنها في مستوى التجنيس مازالت تعاني - إن جاز هذا التعبير - من إحالتها على أجناس أدبية أخرى كالقصيدة النثرية، والخاطرة، والنثيرة، والنص المفتوح، والتوقيعة الشعرية، والنقش، والنكتة، والخبر، والحكمة، والمثل، إلخ - كما أسلفنا.

سنتحدث في هذا السياق عن ثلاثة عناصر رئيسة تميز القصة القصيرة جدًا في المستوى اللغوي، وهي: تراكيبة الجمل الفعلية وتسارعها، وتفعيلها للثنائيات الضدّية، ومرجعياتها التناصية.

تتكئ هذه القصة كثيرًا في بنائها على **الجملة الفعلية**؛ لما يمتاز به الفعل من حدث وزمكانية، وقدرة على التسريع السردي لإنهاء القصة في أصغر حجم لغوي ممكن، وبذلك أصبح استخدام الفعل في الجملة الفعلية أو في الجملة الاسمية المدعومة بجملة فعلية صغرى إشكالية واضحة - إن لم تكن لافتة - في كتابة هذه القصة، فمثلاً ما إن فتحت مجموعة (ماء البحر لا يخلو من ملح) فتحًا عشوائيًا، حتى وجدتُ القصتين المتجاورتين في الصفحتين المتقابلتين، تستخدمان الفعل استخدامًا مكثفًا متسارعًا، على النحو الآتي :

1 - قصة «قناعة»[34]: «**تقف أمام المرآة تتأمل جمالها.. تلتفت خلفها، ترى شكله المناقض تمامًا لشكلها. تكسر المرآة وتبتسم له..!**».

2 - قصة «عبادة بقر..!»[35]: «**يحمل طفله على كتفه، يرضعه عند رغبته.. نضج الطفل، نسي الحليب.. عبد البقرة.! وأحسن رعاية أمه**».

بكل تأكيد، ينطبق هذا الأمر على أكثر من تسعين بالمئة من القصص القصيرة جدًا عمومًا، وهذه ظاهرة أساسية في هذه الكتابة، وهي مستنتجة من النماذج المكتوبة، ولا يمكن أن تكون إشكالية تنظيرية... وهنا نتأكد أيضًا من خلال فتح مجموعة أخرى (بعد منتصف الليل) فتحًا عشوائيًا، حيث جاءت النتيجة نفسها في القصتين :

1 - قصة «شطرا تفاحة»[36]: **«يتنطط في منزله.. يتجه إلى الثلاجة، يحفر فيها عن تفاحة، لا يجد.. زوجته يغلب عليها الصمت..! خرج من المنزل، اختار تفاحة.. شطرها نصفين، شاركها في نصف وتصدق بالنصف الآخر».**

2 - قصة «شماغ»[37]: **«ناداه من أعلى البناية، أراد أن يبادله النظر، فسقط.. فرك عينيه، وغطاه بخرقة صفراء، وبكى..».**

لسنا بحاجة إلى إيراد مزيد من التمثيل على استخدام الفعل في بناء القصة القصيرة جدًا، الأمر الذي يسهم في التراكب والتسريع، وإظهار الحركية الحدثية المرتبطة بالزمن من خلال التتابع والتناغم الداخلي في هذه الحركية؛ لأنّ القصة القصيرة جدًا تعد بنية تحديثية وتجريبية في هذا المجال.

أما الثنائية الضدية، فالقصة القصيرة تتخذ هذه الثنائية تركيبة أساسية؛ لتتولد من خلالها دراما الصراع من خلال الصراع بين المتناقضات، وهذا ما يسهل أمر وجود حبكة أو عقدة في البنية السردية. ولعل لجوء السارد إلى هذه البنية التقابلية أو التضادية فيه تأكيد على إشكاليتي الجملة الفعلية والتسارع الحركي في الوقت

نفسه، سعيًا إلى التكثيف الذي هو أحد أهم عناصر هذه البنية السردية.

ومن الثنائية الضدية نجد ثنائية الغنى/ الفقر في قصة «نزف..»[38]، وهي تتشكل دراميًا على هذا النحو المأساوي: «**قطط داخل برميل قمامة.. تتصارع بتفنن من أجل فك تنوع هذه القمامة، التي تتجدد كل ساعة بجانب هذا المنزل..!! بالجانب الآخر.. هيكل امرأة بخمسة تمد يدها...!**».

وكذلك نجد ثنائية الحق/ الباطل ملتبسة في قصة «يقين»[39]: «**تيقن أنه على حق.. سواه في قمة الخطأ.. انجلى الغيم.. تسربت خيوط الشمس.. اصطدمت بالأرض.. لم ير شيئًا يغطي سوأته فصعد قمة السطح... اختار العراء فسقط المطر.. تلاشت مرهفات الصوت من ذاكرته**». وبذلك لا تكاد القصص أن تخلو من ثنائية ضدية مباشرة أو متوارية (غائبة)، تسهم في تفعيل البنية السردية في القصة القصيرة جدًا، بالنظر إلى كونها معنية بالحكائية في نمو الحدث أو الفكرة !!

كذلك تعد المرجعيات التناصية بنية ثقافية جمالية مهمة في هذه الكتابة، التي تستحضر من معين الواقع والنص والثقافة أشياء كثيرة ، يمكن أن تغني النص، وتسهم في امتداده إلى ذاكرة المتلقي وثقافته، كما هو حال قصة «جاهلية..!»[40] التي تتناص مع العصر الجاهلي؛ لنجدها تستحضر ثقافة ذلك العصر، لتقنّع به الزمن المعاصر، وتهيمن من خلاله على الواقع، فتستلبه إلى درجة أن يتسع الرقع على الراقع: «**فوهة تتسع وتكسر جسور تواصلنا..**

فلسفة تقليصها وردم عمقها، ومهارة ترقيع أقمشتها باءت بالفشل.. يوجد تاريخ قديم يحافظ على بقائها..»، أو التناص مع الثعبان بصفته موروثًا جميلاً من جهة الشكل، ولكنه قاتل من جهة الباطن. ففي قصة «من خلف الغطاء»[41] يتجسد الثعبان في صورة الإنسان/ المرأة مظهرًا خادعًا وجوهرًا قاتلًا: «**شاهد أمامه ثعبانًا يزحف، أغرته ألوانه.. أحب أن يمازحه. عانقه الثعبان وهمس في أذنه: احذر مني مهما كنت أنيقًا، فأنا ثعبان..!**».

لا شكّ في أنّ لغة القصة القصيرة جدًا معنيّة بأن تكون بنية تركيبية مميزة مبنى ومعنى في سياق الإشكاليات التي طرحت في هذه الفقرة.

(6)

الوحدة والتماسك

لا تحتمل القصة القصيرة جداً التنوع أو التفكك أو التداعي والإسهاب في مضمونها؛ فهي قصة الوحدة والتماسك في الموضوع، والرؤية المكثفة، والحبكة أو العقدة المحددة. وهي لقطة أو توقيعة أو ومضة أو نقش.. وكل هذه التوصيفات وغيرها لا تحتمل الإطالة والتفكك، بل هذا ما يجعلها رؤية مكثفة، ومن ثمّ حبكة واقعية أو متخيلة في سياق متماسك؛ بمعنى لا مجال لحبكة متعددة أو مفككة فيها. فالقصة القصيرة جدًا ليست قصة طويلة أو رواية، حتى يتاح المجال فيها للتنوع والتعدد والتفكك... من هنا تكون هذه القصة ذات وحدة عالية في المضمون والشعور وربما الوحدة العضوية أيضًا؛ لأنها معنية بذلك.

وفي حال أن ننظر في أكبر قصة قصيرة جدًا حجمًا، لابدّ أن نجدها متماسكة في مضمونها ورؤيتها وحبكتها السردية . لنأخذ مثالاً على ذلك قصة «رواية من نوع آخر»(42):

«يروى أنّ: في تلك المدينة وفي ليلة ماطرة وباردة. تناثرت الأشلاء وتطاير بعضها.. نادى مؤذن المدينة: تعففوا فلقد مسح الوباء شوارع المدينة. تصامخ الناس.. كان الجبل أمامهم والبحر خلفهم.. منهم من صعد الجبل، وآخرون ركبوا البحر.. غرق من في البحر وهوى في فوهة البركان من على قمة الجبل وبقي بين هذا وذاك أصحاب الثياب المرقعة.. يقتاتون الخبز ويحلبون الشاة ويزورون المساجد.. ويسمعون الأذان..!».

يفضي عنوان هذه القصة إلى أنها اختزال لرواية أو قصة طويلة، لكنها مع ذلك حافظت على مضمونها المكثف الواحد في سياق الوباء الذي اجتاح المدينة بسبب عدم عفتهم ؛ ليغرق الأثرياء في البحر، أو يسقطوا في البركان، ويبقى الفقراء في مدينتهم يعبدون الله. والحبكة هنا جاءت متماسكة على الرغم من تعددية الأحداث المختزلة في جمل قصيرة.

وفي قصة أخرى بعنوان «هذيان»(43) نتوقع أن يفككها الهذيان أو يتفكك الموضوع، وأن تتكسر الحبكة أو تتعدد؛ لكن التجريب في هذا السياق لا يصلح؛ لأن بنية القصة القصيرة جداً تعدّ بنية تجريبية تحديثية في وحدة مضمونها وتماسك حبكتها: **«أشرقت الشمس.. تقاطر الندى. غنت العصافير.. صحا من نومه يهذي: أنا أحبها.. بالغ في هذيانه.. انتفض الصبح بجمال**

هذيانه..!! اغتسل.. واحتسى قهوته.. قرأ صحفه وغادر منزله إلى مكتبه..».

وإذا بدا لنا أنَّ هناك تفككًا ما في بنية القصة، فهو لابّد أنه يجيء ضمن مغزى معين، قد يقصد منه أن يثير إشكالية أو مفارقة معينة، كما نلاحظ ذلك في قصة «هدايا»(44): «**يسكن وسط غابة.. هدايا تقدم له من حين لآخر يختفي القمر، وتعلن الشمس براءتها من مدّ وجزر البحر ..!**». فهنا لا توجد علاقة ظاهرية واضحة بين السكن في وسط الغابة، والهدايا، والقمر، والشمس.. فالبنية الظاهرية تبدو مفككة، وتحتاج إلى تأويل إشكالي لإظهار العلاقة المنسجمة بين هذه العلامات السيميائية: الغابة، والبحر، والقمر، والشمس بالنسبة إلى الهدايا وصاحبها الذي يبدو أن منصبه هو السبب في كثرة الهدايا... وعندما اختفى قمره بدأت تتضح فضائحه في نهار الشمس!!

(7)

الجـرأة

كثيراً ما توصف الكتابة التجريبية أو التحديثة (الحداثية) بأنها تقدم دفقة عالية من الجرأة، والمكاشفة، والكسر، والفضح، والصدمة، وبالذات في سياق المسكوت عنه (التابو)؛ وهذا صحيح - إلى حد ما - في كثير من البيئات العربية المنفتحة ثقافةً وإبداعًا في ممارستها جرأة عالية وكسرًا عنيفًا في بنيات السياسة والجنس والدين. لكن القاص في المملكة العربية السعودية يعدّ - عمومًا - «مهذبًا» أو أكثر غموضًا وإيحاءً وتورية - إلى حد ما أيضًا - تجاه

المسكوت عنه؛ وإن كانت الجرأة موجودة؛ لكنها جرأة محافظة وحفرياتها محدودة، وما يؤخذ على قصيدة النثر والقصة القصيرة جدًا أنهما اتجهتا اتجاهًا واضحًا نحو إضاءات صريحة وصادمة في هذا المجال.

هناك مستوى جمالي للجرأة؛ أي أنّ المتلقي يدرك جيدًا – على سبيل المثال – الفرق بين إلماحات جريئة مهمة في الكتابة الإبداعية ومسوّغة وذات هدف جمالي واضح من جهة، وفضائحية وكسر غير مسوّغين ومبتذلين من جهة أخرى؛ فـ «الجرأة تعني قض مضاجع أشياء لم يعتد الاقتراب منها، فهي تحمل تجديدًا وخروجًا عن مألوف، وهي أيضًا كسر بطريقة ما لحلزنة، وانزياح من السلب إلى الإيجاب، وعلامة تحول مضيئة»(45).

تتبعت القصص في مجموعة «ماء البحر لا يخلو من ملح» في مستوى الجرأة، فوجدت جلّ القصص فيها بعد جنسي واضح، وفيها بعد سياسي أقل وضوحًا، وفيها بعد ديني في مستوى أدنى من الوضوح ؛ وهذا يعني أنّ درجة الجنس هي الأعلى، ودرجة السياسة هي الوسطى، ودرجة الدين هي الأدنى في سياق كسر التابو.

نقف مثلاً عند قصة «مناخ وتضاريس»(46) فنجد أنها قصة فضائحية بطريقة أو بأخرى: «**أطلت عليه وهي تحمل فنجان القهوة التركية، وقطرات المطر تداعب تضاريس جسمه.. تجاهل القهوة ولحس شفتيها، اختل توازنها.. انكسر الفنجان وتدفق الدم من يديها.. امتص لعابها ونسي رائحة القهوة.. وتجاهلت هي الألم..**»، هذه قصة جنسية مكشوفة، ولا توجد فيها أية دلالة ترميزية أو إيحاء، وبالذات في استخدام لفظتي (لحسَ، وامتصَّ).

ونأخذ مثالًا على السياسة قصة «طرقات غير معبدة»[47]: **«يمشي في طرقات غير مرصوفة وسط المدينة.. قطرات دم تصبغ أتربتها..! - يسأل عنها.. - رجال العمدة قتلوا كلابًا هائجة. حُفار القبور بجوار المقبرة.. أهالي البلدة يصلون على جنائز القتلى»**. تتضح في هذه القصة دلالات سياسية عميقة في شخصيات العمدة والكلاب الهائجة والجنائز... بصفتها بنية ذات علاقة بالسياسة أو السلطة والشعب!!

وفي قصة «نقوش»[48] نجد تحولاً في الخطاب الديني نحو الحرية من خلال شخصية بطل القصة الذي دعا في خطبته إلى تحرر المرأة أو عدم تحررها، وإلى الحرية أو عدم الحرية، وإلى دفن التاريخ المزور أو التاريخ الحقيقي: **«انفتقت الأرض في قلب المدينة، وتخدرت زوجته.. رفع الراية البيضاء. وخطب في الملأ: اغرزوا الإبر في ملابس زوجاتكم، وأحرقوا ما تنبت الأرض بعيدًا عن الشمس، واكتبوا تاريخكم وادفنوه تحت ركام البيوت.. حينما انتهى من خطبته أفاقت زوجته.! أشعل النيران وامتلأت البطون المترهلة والخاوية.. ونثر بذوره ونبتت الأرض، وأضاءت مصابيح المدينة.. وأُعلن رحيله بعد أن نقش حروف اسمه في جدران المساجد»**.

فهذه القصة يمكن حملها على جانبين من التأويل: جانب سلبي يؤكد ممارسات الهوية الدينية التقليدية التي تتحكم بها العادات والتقاليد أكثر من الدين الصحيح، وجانب آخر إيجابي يعني التحول في هذا الخطاب نحو الإيجابية من خلال المفارقة والخروج على ما كان سائدًا في خطابه الذي يجعل الزوجة تعتاد على النوم في كل خطبة من خطب زوجها!!

(8)

شاعرية الصورة ومجازيتها

الصورة الفنية جزء مهم في سياق التكثيف، ونحن ندرك جيدًا أن الكتابة النثرية السردية مالت مؤخرًا في سياق التحديث أو التجريب إلى النهل من معين الشاعرية في مجالي الصورة والإيقاع، فأسهم هذان المجالان في توليد التداخل أو التراسل الكبير بين قصيدة النثر والقصة القصيرة جدًا، في كون كلتيهما اعتمدتا على التكثيف بالصور والمجازات، وتفعيل إيقاع الموسيقى الداخلية التي تهمش شكلانية الموسيقى الخارجية.

لعلّ الحديث عن شاعرية الصورة ومجازيتها حديث واسع ومتشابك؛ لذلك يهمنا في هذا الجانب أن نؤكد وجود درجة عالية من الأنسنة أو التشخيص، والتجسيد، والتجريد، والمجاز.. إلخ، في القصة القصيرة جدًا. حيث يتشكل مفهوم هذه القصة وبنيتها المكتوبة في سياق القصة الصورة أو القصة المجاز، وهذا يعني أننا نتحدث عن صور مركبة، أو لغة مجازية بكاملها ، أو بنية تجنيسية سردية وشاعرية وتشكيلية ودرامية وغيرها في الوقت نفسه، وهنا تحديدًا تكمن شاعرية الصورة ومجازيتها في القصة القصيرة جدًا؛ أي عندما تكون اللغة مفعمة بالصور والترميز والإيحاء والموسيقى.

تبدو قصة «صويحبات القمر»[49] هن النجوم ظاهريًا في القصة التي تحمل هذا العنوان، وهي قصة ذات بنية تصويرية مجازية، صورة مركبة يختلط فيها التشخيص والتجسيد

والتجريد... إلى درجة أن تحتاج إلى تفكيك هذه البنية تفكيكًا تصويريًا دالاً على درجة احتفاء القصة القصيرة جدًا بهذه البنية الشاعرية التصويرية الإيقاعية الترميزية؛ لنتأمل ذلك في القصة: «**تعانقت أقلام الحجر الجامدة، فنزفت رحيقًا سطّرت به ملحمة طالما كانت تنتظر من يسطرها.. فلمعت بين السحب كصور تبحر في وجدانيات صويحبات القمر.. انخسف القمر، وغرقت الصويحبات في هموم وآلام غبار الذكريات المغطاة بمياه السّحب..!**». فعناق الجامد ونزفه، وانتظار الملحمة، والإبحار، والغرق، وهموم غبار الذكريات وآلامها.. كلها صور تفضي إلى أنسنة أو تشخيص شاعرية اللغة وتجسيدها في مستوى عالٍ من شاعرية الصورة ودلالاتها المجازية المركبة.

كذلك، تبدو الدلالات المجازية عميقة في قصة «القطيع»(50)، الذي هو قطيع يُحمّل - بكل تأكيد - على البشر من خلال مجازية شخصيات الحيوان المعادل الموضوعي للإنسان: «**قطيع من الغنم يقوده تيس.كلاب شرسة تحرس القطيع، التيس يتنطط هنا وهناك.. تنبح الكلاب.. رَصاصة طائشة تصيب التيس، تتلون الصخور بدم التيس.. وتهرب الكلاب وتنسى القطيع وتتشتت الأغنام..**».

ونجد التجريد - على سبيل المثال - في تغييب الخصائص الإيجابية أو القيم الإنسانية لمصلحة قيم مادية أو شر أو موت، إلخ، ومن ذلك قصة «تنافس»(51): «**طفلُه لا يلتذُّ بلبنها.! صراع من أجل ذلك.. عقدا اتفاقية بتقاسم الثروة..!**». فالدلالة المجازية الكامنة في التجريد تكمن في إدخال شخصية الطفل الذي يُحمَّل

على الروحانيات، في حين يتحول الآخرون (الآباء) من خلال وعيهم وجشعهم وتفككهم أسريًا إلى ماديين يقتسمون الثروة.

نخلص إلى القول في هذا السياق: إنّ القصة القصيرة جدًا هي بنية تصويرية مجازية، حيث تسهم هذه البنية في تكثيفها، وإعلاء إيقاع شاعريتها، وهذا يعني أنها مجال خصب للتحديث والتجريب بأيدي قاصين متمرسين لا هواة!!

(9)

من العنوان إلى الخاتمة

تعد إشكالية العنوان الترميزية الإيحائية اللافتة، التي لابدّ من أن يحفظ فيها العنوان للخاتمة صدمتها، وأن تكون العلاقة بين العنوان والحبكة والنهاية قوية، وأن تجيء الخاتمة متوهجة واخزة محيرة متنوعة، وأن تثير قضايا معمارية القصة الماثلة في البداية، والجسد، والقفلة، والتركيب الحدثي، والتركيب الدائري، والتركيب السهمي الصاعد، والتركيب السهمي الهابط... إلخ، كل هذه عناصر فنية متجددة تحديثية في مستوى بناء القصة القصيرة جدًا، وأيضًا في مستوى دراستها أو مقاربتها.

ولعل نظرة سريعة إلى عناوين القصص القصيرة جدًا تفضي بنا إلى استنتاج، مفاده أنّ جلها كلمة واحدة (حوالي 160 عنوانًا)، ونصف هذا العدد يتكون من كلمتين (80 عنوانًا)، ولا تزيد العناوين ذات الكلمات الثلاث على خمسة عشر عنوانًا، وهناك أربع كلمات في خمسة عناوين، في حين جاء عنوان واحد في ست كلمات، وهو عنوان قصة/ مجموعة معًا: « ماء البحر لا يخلو من ملح».

ولا تكاد هذه العناوين كلها أن تخلو من طرافة ترميزية كونها تعبيرًا مكثفاً عن الدلالة الكلية المتشكلة في المضمون أو المحتوى، بحيث يعد العنوان مدخلاً سيميائيًا ودلاليًا لرؤية/ رؤيا القصة، فبالنظر - على سبيل المثال - إلى عناوين الكلمة الواحدة في مجموعة (ماء البحر لا يخلو من ملح)،يتأكد لنا أن هذه العناوين مختارة بعناية لتشير بصفتها مفردات إلى محتوى القصص القصيرة بأساليب مباشرة أو غير مباشرة، ومن ذلك: أرقام، وجهان، ولادة، هذيان، حياة، تسلق، تصابيح ، قناعة، نقوش، هواية، وجه، تنفس، سيرة، فلتان، نزول، نافذة، إنجاز، منشفة، مهرجان ، عربو، سنابل، هجرة، يقين ، افتتاح... ربما لا تشكل هذه العناوين ظاهرة لافتة في دلالاتها كمفردات، لكنها عندما ينظر إليها في سياق القصة تغدو محمولاتها الدلالية عميقة ومكثفة.

لنأخذ مثالًا قصة «الخسوف»[52]: «**صعد معها إلى القمر وتركها فيه ونزل، وظل ينظر للقمر. فحينما أصاب القمرَ الخسوف.. أغمض عينيه..!**». فالعلاقة بين العاشقين علاقة حلمية، تصعد بهما إلى القمر؛ حيث تبقى الأنثى حالمة تعيش فوقه، أما الذكر فهو ابن الأرض التي تجعله لا يملك أكثر من واقعه، وأحلامه الأرضية التي لا تملك إلا النظر إلى الأعلى عندما تفقد أحلامه أجنحتها كي تحلق عاليًا... وحينئذ - وهو على الأرض - لابدّ أن ينظر إلى القمر، حيث تقيم حبيبته هناك!! ثم يحدث خسوف القمر (غياب القمر) ؛ أي انعدام الرؤية، فإغماض العينين بسبب غيابه ، وبذلك لا مسوغ للنظر إليه أو إليها... وهنا يغدو الخسوف بؤرة القصة، بصفته حدثاً فاصلاً بين الحلم (الأحلام القمرية) والواقع (الليل وعدم الرؤية)!!

على الجانب الآخر من العنوان، تأتي الخاتمة أو القفلة أو النهاية التي تنتهي بها القصة، وغالبًا ما تكون هذه النهاية مغلقة لا مفتوحة؛ لأن الإغلاق النسبي يعدّ جزءًا من تقنية هذه الكتابة السردية التي لا تحتمل أن تكون نهايتها غامضة أو إشكالية أو مفتوحة على احتمالات متعددة، وبخاصة أنّ هذه القصة تميل الكتابة فيها إلى العادية المألوفة «المبسطة» في كل شيء، حتى في مستوى رمزيتها أو تعقيدها!!

وكثيراً ما تحمل الخاتمة صدمة أو مفارقة أو ما يناقض البداية، ومن ذلك ادعاء المعلم في قصة «من خلف الستار»[53] في حواره مع طالبه أنه كان يسير مع زوجته (كاذبًا)؛ فيصدمه الطالب قائلًا: «ولكنها أختي الأرملة.!!». وفي قصة «مثالية مغلوطة»[54]: يمنح المعلم الفاشل المنافق - الذي قدوته مديره - جائزة المعلم المثالي..!!

وقد ذكرنا - سابقًا - أن المفارقة بين البداية والنهاية في مستوى الثنائية الضدية تسهم في إنتاج هذا التناقض غير المتوقع بين بداية القصة ونهايتها؛ حيث تكون النهاية مضادة للبداية، كأن تكون البداية شوقًا وعشقًا، ثم تكون النهاية خيانة وغدراً، كما هو الحال في قصة «هجرة»[55]: «**(غربة الخمس سنوات زادته شوقًا لزوجته ووطنه..). بصَّم جواز وطنيته قبيل الفجر من مطار دولته..طوى الأرض تحت قدميه ذاهبًا إلى منزله.. دلف المنزل.. فشهق دون حراك..!! زوجته في حضن أخيه... قطّع تذاكره.. غادر الوطن.. مدد غربته للأبد..**»!

هكذا بدت الهجرة/ الغربة ألمًا من خلال شوقه إلى زوجته وأهله ووطنه...ثم صارت وطنًا وأهلاً بعد أن رأى زوجته وأخاه يخونانه في بيته!! هذه هي الصدمة الناتجة من خلال المفارقة بين بداية القصة ونهايتها..وفي ضوئها تتغير النظرة إلى ثنائية العنوان (هجرة)؛ إذ إن محمول هذه الكلمة السلبي (الغربة) عند مقارنتها بالوطن... يغدو محمولاً إيجابيًا عندما يكتشف هذا المهاجر أن الوطن يخونه من خلال أقرب المقربين إليه: الزوجة والأخ.

إنّ مقاربة القصة القصيرة جدًا في سياق الحركية من العنوان إلى النهاية، تفضي إلى اكتشاف نمطية ما في سعي القاص إلى توليد المفارقة والطرافة من خلال هذه الحركية.

(10)

المظهرية (الطبوغرافية)

يتشكل مظهر القصة القصيرة جدًا من خلال المساحة النصية أو الطبوغرافية، كالقصر، والترقيم، والتنوع الفضائي، والطابع التقطيعي ، والفراغ.. إلخ.

ولعل الملحوظة الأولى في مستوى نشر القصص القصيرة جدًا في مجموعات قصصية ، تبدو جلية من خلال وجود مساحة كبرى من الفراغ أو الصفحات البيضاء، فلو تأملنا مجموعة «نزف من تحت الرمال»، لوجدنا أن كل أربع صفحات يوجد من بينها صفحة واحدة للقصص؛ وحتى هذه الصفحة، يكاد نصفها أو أكثر أن يكون مساحات فارغة. وفي المجموعتين الأخريين (بعد منتصف الليل، وماء البحر لا يخلو من ملح) نجد المساحة مناصفة بين الكتابة والفراغ .

هذه الملحوظة تؤكد أن القصص القصيرة جدًا يمكن أن تنشر في كتب أقل حجمًا مما هي عليه؛ أو في ثلث الورق تقريبًا ، وحينئذ يمكن النظر إلى المجموعات المختزلة على أنها أقل حجمًا وأكثر راحة للمتلقي مما هي عليه، في كتاب أكبر بكثير من حجمها. لكن هذا الفراغ يمكن تشكيله جماليًا ليتناسب مع القصة القصيرة جدًا، بحيث يسهم في راحة تلقيها في مستوى تكبير العنوان ونوعية الخط واستخدام بعض التشكيلات الإخراجية المناسبة.

أيضًا استعارت القصة القصيرة جدًا شكل قصيدة التفعيلة أو تحديدًا قصيدة النثر وحجمها، فاعتمدت على التقطيع إلى جمل قصيرة، تراعي إيقاع المعنى، ويمكن حينئذ قراءتها كأنها قصيدة نثرية في سياق الشاعرية الموسيقية، مثل قصة «توهم..»(56):

«وهو في وسط الماء
يصرخ:
أنقذوني سأغرق،
عطش في قلبي...!!
صبوا عليَ ماءً..!».

فهذه القصة (وربما معظم القصص الأخرى) يكون الأصل فيها أن تكتب بأسلوب نثري على النحو الآتي: «**وهو في وسط الماء، يصرخ: أنقذوني، سأغرق...عطش في قلبي...!! صبوا عليَّ ماءً..!**». فهذا السطر أو أقل منه غدا في الشكل السابق في خمسة أسطر، وهو شكل يعطي الألفاظ دلالات أعمق في المستوى الشعري مما لو كتبت نثرًا. وأحياناً تكتب القصة القصيرة جدًا بطريقة نثرية، ولكن هذا قليل عمومًا، ويكاد يقتصر على بعض قصص

مجموعة «بعد منتصف الليل»، مثل قصة «شوك»[57]: «**رنّ الهاتف لم ترفعه.. طرق الباب لم تفتح.. فتحت النافذة فرأته يبيع وردًا..**».

أما علامات الترقيم فهي ذات خصوصية جمالية في النصوص القصيرة جدًا؛ حيث يكون التركيز على الحذف الذي يُنجَز من خلال علامة الحذف (ثلاث نقاط أو نقطتين)، والتركيز على استخدام علامة التأثر (التعجب). وكون العناوين لافتة وهي تكتب بالبنط العريض، مع بعض الزخرفة أحيانًا، الأمر الذي من شأنه أن يوسع مساحة القصة، لتكون مساحة لافتة في مستوى التركيز على بنية النص؛ لإبراز حجمه على الرغم من التسريع في كمّه اللغوي، وهو كم يتراوح بين عدة جمل قصيرة في سطر أو سطرين إلى صفحة من الحجم الصغير، ومن أمثلة القصة التي تتشكل في كلمات قليلة، وتهتم بعلامات الترقيم قصة «منظار»[58]:

«**ينظرون إليه..**

وهو فوق النخلة يجني الرطب.

هو:

أراكم صغارًا..!».

وأحيانًا تكون بنية النص المظهرية عدة مشاهد لا حكاية واحدة، وكأن الكتابة مقطعة، كما نرى في قصة «ريش..!»[59]:

«**صحا من نومه.. أطرافه تتراقص**

أشعل «الفيرن»

أذاب السكر وتلاعب به..

ابتسمت أخته.. وسلخت العاملة الفلبينية جلد الدّجاجة..!».

فالترابط بين هذه المشاهد محدود لا يتجاوز وجود ثلاثة أشخاص في المطبخ : هو وأخته والعاملة الفلبينية. ثمّ تتشكل الدلالة الجنسية الرمزية الموحدة لهذه المشاهد من خلال رمزية: الريش، والتلاعب بإذابة السكر، وابتسامة الأخت، وسلخ جلد الدجاجة..!

وعمومًا غدت الظاهرة الشكلانية في القصص القصيرة جدًا مجالًا للدراسات السيميائية في مستوى العتبات وحيز النص أو تشكلاته الطبوغرافية.

• التركيب والخلاصة:

عمومًا، بمجرد أن تكون القصة القصيرة جدًا مجالًا للمقاربة النقدية ؛ فهذا يعني أنّ مقاربتها لابدّ أن تكون في حقلي التجريب والتحديث؛ لأنّ هذه القصة ابنة خمسة أو ستة العقود الأخيرة، في اكتمال مستواها الفني، لا في تاريخ إرهاصتها وبذورها القديمة منذ أقدم النقوش والأساطير البشرية.

ولكن علينا أن نتفق عند الحديث عن القصة القصيرة جدًا، على أنها كغيرها من الأجناس الأدبية أو الأنواع الأدبية سلاح ذو حدين؛ فهي قصة تجريبية تحديثية عندما يكتبها قاص محترف أو متمترس في كتابتها... وفي الوقت نفسه هي قصة عادية، وغير تجريبية، عندما يكتبها كاتب هاو أو غير متمرس في مجال هذه الكتابة الأدبية المهمة، إضافة إلى أنه لا يقرأ كثيرًا في مجالها.. وهذا لا يعني أن القاص هو المدخل إلى جودة القصة القصيرة جدًا أو عدم جودتها، وإنما المدخل في ذلك هو القصة نفسها التي تؤكد قدرة كاتبها وتمرسه في كتابتها بصفتها نصًا لغويًا إبداعيًا في الرؤى والجماليات.

وهنا لا بدّ أن أزعم بأن القصة القصيرة جدًا تعد في «علم السرد» آخر ما أفضت إليه السردية العربية التحديثية المعاصرة؛ بالنظر إلى أنها بنية سردية مكثفة عالمية ، على الرغم مما يبدو في ظاهرها من كونها خطابًا عاديًا ومألوفًا وسهلاً.. لكنها - في حقيقة الأمر - نص تجريبي مخادع، يحتاج إلى قلم مبدع؛ كي يقدم نصًا يستحق أن يكتب، ثم ينشر، ثم يقرأ، ثم يدرس نقديًا في مستوياته الجمالية والرؤيوية.

فيما يلي بعض الأسس والإشكاليات والاستنتاجات، سجلتها في نقاط محددة، تأكيدًا للدور التركيبي في إنتاج أية مقاربة للقصة القصيرة جدًا، وبخاصة عندما يسهم القارئ في إعادة كتابة قراءته أو تلخيصها أو التنبيه إلى بعض ما يلفت النظر فيها.

1 - تعد القصة القصيرة جدًا بمجملها حقلاً تجريبيًا تحديثيًا، فهي انزياح في مستوياتها الفنية الكلية من دائرة الخطاب السردي العادي أو المتجدد أيضًا إلى دائرة أخرى ذات تشكلات جمالية ورؤيوية جديدة خاصة بها.

2 - تعد مدونة القصة القصيرة جدًا في المملكة العربية السعودية ظاهرة مصاحبة - إن لم تكن متجاوزة - بحكم التنوع الثقافي والاتصال المبكر بالرقمية وتكنولوجيا الاتصال والمعرفة - لهذا الفن في البلاد العربية الأخرى، والعالمية أيضًا.

3 - إن القاص الذي يلجأ إلى هذا الفن، وقد يتخصص إبداعيًا في مجاله، يدرك جيدًا أنه قارئ جيد للقصةالقصيرة جدًا، وأنه قادر على تطوير أدواته الفنية في هذا المجال، حتى لو لم يمارس كتابة القصة الطويلة أو الرواية أو الأجناس الأدبية

الأخرى، كذلك نجد أنّ معظم القاصين المحليين قد اشتغلوا في مرحلة متأخرة من إبداعهم على الكتابة في مجال هذه القصة القصيرة جدًا، التي تتأكد جمالياتها عندما تعود جذورها إلى التراث، علمًا بأنها فنيًا ابنة سبعينيات القرن الماضي (القرن العشرين) في بلادنا العربية.

4 - لعلّ اختياري لمدونة القاص حسن البطران مجالاً للدراسة له مسوغاته الجمالية المتجددة في ميل القاصين الشباب - عمومًا - إلى هذا الفن. لذلك كانت تجربة هذا القاص لافتة في مجالها، مع ما يتتابها أحيانًا من بعض العثرات والخلل في مستوى سلامة الكتابة بالعربية، لكن تجربته مهمة وأساسية في مجالها محليًا، إذ إنه أصدر ثلاث مجموعات قصصية، تكشف عن تجربة سردية متنامية خلال الأعوام العشرة الماضية في مسيرته في مستوى أقرانه ممن تمرسوا في هذه الكتابة.

5 - لم تكن العناصر الجمالية التجريبية/ التحديثية المستخدمة في هذه المقاربة، هي كل ما يمكن أن يقال في هذا الجانب، فهناك جوانب أخرى، لم نتطرق لها بأسلوب مباشر، وهي ليست أقل أهمية مما ذكر، لكننا اقتصرنا في هذه المقاربة على العناصر الرئيسة ذات الأولوية.

6 - ربما يكفي هذه المقاربة أنها تتوقع أن تثير بعض الإشكاليات التحديثية، بعد أن ألمحت ببعض الجماليات، وحاولت أن تقتنص بعض الأمثلة السردية الدالة، التي تؤكد نمذجة أو نسقية بعض الأسس السردية للقصة القصيرة جدًا، ضمن المقولات النقدية والاجتهادات الشخصية، والنزعة التطبيقية

الكلية... تاركَة الفضاء رحبًا لمزيد من الأسئلة والإجابات عنها، استنادًا إلى أن الأجناس الأدبية الحقيقية غير مستقرة ولا نهائية، وبإمكان المبدع أن يأتي بما لا يتوقعه المتلقي في هذا المجال السردي أو غيره.

****

أما فيما يتعلق بجماليات هذه المقاربة في القصة القصيرة جدًا بالمملكة العربية السعودية من خلال نماذج مختارة من مدونة القاص حسن البطران، فيمكن اختزالها في النقاط الآتية:

1. قُدِّمت البنية التحديثية في القصة القصيرة جدًا في هذه المقاربة، بوساطة عشرة مداخل جمالية. وهي جماليات موجودة في أي إبداع، وفي السرديات خاصة، لكنَّ وجودها في خطاب القصة القصيرة جدًا يتشكل من خلال كونها بنية تحديثية في هذا الجنس الأدبي؛ بصفته آخر ما وصلت إليه الأجناس الأدبية في مستوى السرديات، وقد أسهمت الرقمية المعاصرة في تعزيز هذه الكتابة السردية من خلال التغريدات «التويترية».
2. تعد الحكائية/ السردية/ القصصية العتبة الرئيسة أو اللازمة التوصيفية المبدئية التي تميّز بين سردية القصة القصيرة جدًا وعدم سرديتها، بين كونها قصة وانتفاء القصصية عنها... لأنَّ ولادة هذه القصة جاءت في زمكانية انفتاح الأجناس الأدبية وتداخلها والإعلاء من شأن شاعرية السرد وتسريد الشعر. ولابد من الناحية الشكلية أن يُسمِّي القاص قصصه بهذا الاسم (قصة قصيرة جدًا) ، حتى لا تغدو نصًا مفتوحًا أو قصيدة نثر أو بنية خواطرية أو غير ذلك.

3. لعل التكثيف هو بيت القصة القصيرة جدًا، وجوهر تجنيسها، والأساس في تعريفها على أنها قصيرة جدًا، بما يمتلكه هذا القصر من نسبية جمالية، تنشأ في بنية سردية مكثفة، لا تقبل أي إسهاب أو ترهل ، وفي الوقت نفسه لا يخل التكثيف بهذه البنية السردية القابلة للنثرية في مجرد جمل لا علاقة لها بالإبداع، عندما يعتقد بعض كتابها أن الإيغال في اختزالها ظاهرة صحيَّة، وهي في حقيقتها أنها تجهض هذه الكتابة.. من هنا ينبغي للتكثيف أن يكون ممارسة جمالية تحديثية واعية أو غير واعية لأهمية أن تكون القصة القصيرة جدًا كتابة جديدة ، بما تمتلكه هذه الكتابة من جماليات تتحقق أولًا في تكثيفها بصفته وعيًا جماليًا، وثانيًا في ممارسة هذا التكثيف ممارسة إبداعية محترفة،يبدو أنها قد تحققت في قصص حسن البطران عمومًا، في مجموعاته الثلاث التي اعتمدتها هذه المقاربة مدونة تطبيقية لها.
4. لابدّ أن تكون المفارقة أحد أهم منتجات البنية السردية المكثفة في القصة القصيرة جدًا، بالنظر إلى أنّ أهم تصوراتنا عن تعريف القصة القصيرة جدًا، يكمن في القول : إنها بنية سردية مكثفة، تعتمد على المفارقة عمومًا... والمفارقة هنا هي جمالية الرؤية السردية المكثفة، حيث يكون التكثيف قيمة بلاغية، لابدّ أنها ستمتلك رؤية عميقة في مستوى الدلالات والإيحاءات... وهنا تحديدًا تُنجز المفارقة التي تظهر فيها القصة القصيرة جدًا، وهي تُحمَّل على التأويل واستحضار المعنى الآخر المغاير لتسطّحها أو معانيها المباشرة، التي لا تكون في العادة غاية هذه

الكتابة أو مقصديتها.. وبكل تأكيد، اشتغلت قصص البطران على هذه الإشكالية، الأمر الذي يجعلها بنية مفارقات في مستوى الرؤى والدلالات.

5. عندما نتحدث عن التكثيف والمفارقة في بنية القصة القصيرة جدًا يغدو الرمز أحد مكونات هاتين الإشكاليتين (التكثيف والمفارقة)، وحينئذ ينبغي أن نقتنع كمتلقين بأن هذا الخطاب التكثيفي «التوروي» (من التورية) هو خطاب ترميزي، أو هذا ما يجدر به أن يكون عليه، حتى وإن كان في ظاهره عاديًا ومألوفًا ومباشرًا..!! وقد بدت لنا قصص البطران مسكونة بالرمزية الشفافة ، إذ إنّ القصة القصيرة جدًا لا تقبل الرمزية بصفتها طلاسم أو لغة سريالية، غير قابلة للتفكيك والفهم.

6. مم تتشكل اللغة السردية في القصة القصيرة جدًا؟! في كل تكويناتها هي بنية لغوية كأي لغة إبداعية أخرى، لكنها ذات خصوصية عالية في استخدام تقنيات اللغة، ولا يكاد قاص يختلف عن آخر بشأن بعض الملامح التي تميز اللغة في هذه القصة... فعندما تتفحص قصص حسن البطران في ضوء إشكاليات لغوية ثلاث، هي: تراكبية الجمل الفعلية، والثنائية اللغوية الضدية، ومرجعية التناص في سياق خلفية التلقي الثقافية والاجتماعية والسياسية وغيرها... تدرك جيدًا أنه لا يختلف عن جلّ القاصين المشتغلين في هذا السياق الإبداعي. إذ كانت جمله فعلية، وثنائياتها أو تقابلاتها عالية، ومرجعياتها التناصية لافتة.

7. لا يمكن أن تقبل القصة القصيرة جدًا بنيات التفكك، والترهل، والتعددية، وتكسير وحدتها أو تماسكها... حتى لو جاءت هذه

الآلية في سياق تحديثي تجريبي في زعم بعضهم؛ لأن هذه القصة بصفتها بنية تحديثية متجددة تعتز كثيرًا بوحدتها وتماسكها، كإشكاليتين لا غنى عنهما. لذلك لابدّ من أن تتحقق وحدتها في فكرتها من جهة، وفي تماسك حبكتها من جهة أخرى ... وأظن أن القاص حسن البطران قد حرص على هذه الفعالية بوعي السارد الذكي، الذي ليس له مجال غير هذا المجال، أو التمسك بهذه التقنية المفضية إلى التكثيف والمفارقة معًا. وهذه ظاهرة جوهرية إيجابية في فن القصة القصيرة جدًا .

8. أين تكمن الجرأة في هذه الكتابة القصصية القصيرة جدًا؟ بعض القاصين يظن أو يعتقد أنه يمتلك ناصية التحديث والتجريب في كتابة القصة القصيرة جدًا بمجرد أن يكتب بلغة جريئة أو مبتذلة في جرأتها.. من خلال الكسر واختراق التابو...!! بكل تأكيد، ليست الجرأة أن نحول اللغة إلى جنسية فضائحية، أو هجوم على معتقد أو دين، أو إعلان للعصيان المدني أو السياسي.. فالجرأة إذن مضمون له شفافيته العالية... شفافية الكسر بدون صوت خطابي أو لغة إنشائية.. إنها جمالية السهل الممتنع؛ أي أن تهدم في الوقت الذي يراك فيه الآخرون بانيًا... وأن تشعرهم بأنك بان، وفي حقيقة نصك أنك تكسر وتهدم في سياق المفارقة...والقاصّ البطران يدرك هذه الإشكالية ويمارسها في قصصه عمومًا.

9. يغدو من فضول القول أن نتحدث عن شاعرية القصة القصيرة ومجازيتها..لأن هذه القصة مسكونة باللغة الشاعرية ، إلى درجة أن تصل إلى مستوى قصيدة النثر أو تصل قصيدة

النثر إلى مستواها. ولا أجد – شخصيًا – أي فارق جوهري بين هذين الخطابين، عندما تكون درجة الشعرية عالية في كليهما.. ومع هذه الشاعرية تحتفظ هذه القصة بمجازيتها اللغوية ، كما احتفظت بإيقاعها الشعري المتوتر!! كأني هنا لا أبالغ إذا قلت: إن قصص البطران كلها تصلح لمقاربتها مقاربة شاعريةً مجازية.

10. ثم علامات فارقة في بنية القصة القصيرة جدًا، تتأسس في حركية بنية هذا النص من العنوان إلى المفتتح (مرورًا بالحبكة) إلى النهاية والقفلة، في سياق حبكة لا تقبل التفكك والتعددية.. وهنا يمكن أن تُشكِّل العناوينُ بنيةً سيميائية إشكالية ، كما تحمل الحركية في المتن عناصر الاكتشاف والإدهاش والصدمة والتحولات من خلال المفارقة وغيرها.. والنص هنا هو المحك في بناء خصوصيته أو ذاتيته في مستويي الرؤى والجماليات، وإن انعدمت هذه الخصوصية بين كتاب القصة القصيرة جدًا.

11. هناك مستوى شكلانية الكتابة القصصية القصيرة جدًا: طريقة العرض، والفراغات، واستخدام الخطوط، وعلامات الترقيم، والتقطيع السردي... هنا يستفيد القاص من الأجناس الأدبية والفنون الأخرى.. حيث يحضر الشكل الشعري لقصيدة التفعيلة في هذه الكتابة، ويكثر استخدام علامة الحذف، ويركز على الفراغات بين أسطر النص وحوله، وتستخدم الخطوط ذات البنية التشكيلية المنوعة... وهذا كله يصبّ في دائرة تكبير نص القصة القصيرة جدًا في صفحة واسعة جدًا بالنسبة إليه.

12. أخيرًا، تعد هوية القصة القصيرة جدًا الجمالية الكلية هوية تجريبية تحديثية بمجملها، وهي نهاية ما توصل إليه «خطاب السرديات»، ومازالت قضاياها وإشكالياتها الجمالية أحد فروع «علم السرد» وهي قابلة للتجدد والتنوع!! أما القاص حسن البطران فهو أحد القاصين المختصين في كتابة القصة القصيرة جدًا، وهو مكوّنٌ ما زال منقطعًا إبداعيًا عن ممارسة أي إبداع في أي حقل آخر - فيما أتصور... وهذا المكون له دلالته الترميزية في مستوى خصوصية هذا الجنس الأدبي (القصة القصيرة جدًا) الذي غدا يأسر لبّ المبدعين الشباب على وجه التحديد، في زمكانية الرقمية وتغريداتها!!

الهوامـش

(1) أوجستو- مونتيروستو http://ar.wikipedia.org/wikiH.

(2) جاسم خلف الياس : شعرية القصة القصيرة جدًا، دار نينوى، دمشق، 2010، ص81.

(3) سبق أن كتبت مقاربتين نقديتين عن أكثر من خمسين قاصًا سعوديًا في كل دراسة، اختار لهم الأستاذ القاص خالد اليوسف عددًا من القصص القصيرة جدًا، ونشرها في المجلة الثقافية بجريدة الجزيرة، ونشرتا (المقاربتان) مع النصوص القصصية، ينظر: حسين المناصرة: جماليات المغامرة «قراءة في إشكاليات القصة القصيرة جدًا»، المجلة الثقافية، العدد 175، الإثنين 1427/10/15هـ الموافق 2006/11/6. وحسين المناصرة: القصة القصيرة جدًا رؤى وإشكاليات، المجلة الثقافية، العدد 375، الخميس، 1433/7/10هـ، الموافق 2012/5/31.

(4) هناك كتاب لجميل حمداوي عن القصة القصيرة عند حسن البطران، وهو بعنوان: خصائص القصة القصيرة القصيرة جدًا عند الكاتب السعودي حسن

علي البطران (دراسات نقدية)، دار السمطي للنشر والإعلام، القاهرة، 2009.

(5) ينظر خالد أحمد اليوسف: أنطولوجيا القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية (نصوص وسير)، مؤتمر الأدباء السعوديين الثالث، الرياض، ط1، 2009. وأصوات قصصية: مختارات من القصة القصيرة السعودية، وزارة الثقافة والإعلام السعودية، الرياض، 2012.

(6) جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدًا، ص ص 69-70.

(7) نفسه، ص ص 71-72.

(8) يقصد بدرجة الصفر في الكتابة أن تكون الكتابة محايدة بلا جماليات؛ أي تُقتل فيها الأدبية/ الجمالية أو تغيب؛ وهي: «تهديم اللغة التي لن يكون الأدب بطريقة ما إلا جثتها»، يقول أيضًا: «إن الكتابة... كانت في البداية موضوعًا للتأمل، ثم موضوعاً للفعل، وأخيرًا موضوعًا للقتل، وبغت اليوم تحولها النهائي وهو الغياب . الغياب داخل هذه الكتابة المحايدة التي ندعوها هنا (الكتابة في درجة الصفر)، ينظر: رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، تر محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب – سوريا، ط 1، 2002، ص 10.

(9) جميل حمداوي: القصة القصيرة جدًا جنس أدبي جديد:

http://jamilhamdaoui.blogspot.com/2012__08__01__archive.html.

(10) ينظر جميل حمداوي: أركان القصة القصيرة جدًا ومكوناتها الداخلية http://www.doroob.com/?p=8640، وأحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدًا، دار الأوائل، دمشق، 2000. وجاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدًا، ويوسف حطيني: نظرية القصة القصيرة جدًا http://www.rabitat-alwaha.net/moltaqa/showthread.php?t=55949.

(11) ينظر عن «القصة القصيرة جدًا : رحلة المصطلح والمفهوم والتجنيس»: أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدًا: مقاربة بكر، ص ص 20-32.

(12) جميل حمداوي: أركان القصة القصيرة جدًا ومكوناتها الداخلية، http://www.doroob.com/?p=8640.

(13) يوسف حطيني: القصة القصيرة جدًا بين النظرية والتطبيق، دار الأوائل للنشر والتوزيع، ط 1، 2004، ص 28.

(14) حسن علي البطران: بعد منتصف الليل، دار الكفاح للنشر والتوزيع، 94 ، 2012.

(15) جميل حمداوي: أركان القصة القصيرة جدًا ومكوناتها الداخلية، http://

.www.doroob.com/?p=8640

(16) حسن علي البطران: ماء البحر لا يخلو من ملح، نادي الطائف الأدبي، الطائف، 2012، ص 36.

(17) طلب الكاتب الأمريكي ستيف موس في أواخر عام 1987 من المهتمين بكتابة القصة القصيرة جداً، أن يكتبوا قصصًا لا تتجاوز خمساً وخمسين كلمة. ثم نشر ، في عام 1995، كتاباً ضمّ ما يزيد على مئة وخمسين قصّة قصيرة جدًا، مكتوبة بحسب المواصفات التي اشترطها (لا تزيد على 55 كلمة)، ينظر: .http://en.wikipedia.org/wiki/Steve__Moss

(18) يقول القاص والناقد طلعت سقيرق: أميل هنا إلى قول القاص حسين المناصرة معرفاً: «يمكن تعريف القصة القصيرة جداً على أساس أنها بضعة أسطر تشكل نصاً سردياً مكثفاً».. وميلي إلى هذا التعريف، نابع من كونه الأشمل والأكثر اختصاراً.. وأرى من جهتي، أن: «القصة القصيرة جداً، هي القصة التي تقدم الحدث والحبكة والشخصيات في سطور قليلة» ينظر: طلعت سقيرق: القصة القصيرة جدًا.. مقدمة وإشارات: http://www.wata.cc/forums/ .showthread.php?17073

(19) أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدًا مقاربة بكر، ص 39.

(20) الإبيجراما: كلمةEpigram كلمة مركبة في اللغة اليونانية القديمة من كلمتين هما: epos وgraphein، ومعناها: الكتابة على شيء. وفي البداية كانت تعني النقش على الحجر في المقابر، إحياء لذكرى المتوفى، أو تحت تمثال لأحد الشخوص. «والإبيجراما في النقد الأدبي المقصود بها – بصفة عامة – القصيدة القصيرة جدًا (أو القصة القصيرة جدًا) التي تتميز بتركيز العبارة وإيجازها، وكثافة المعنى فيها، فضلاً عن اشتمالها على مفارقة، وتكون مدحًا أو هجاءً أو حكمةً.وقد عرفها الشاعر الإنجليزي كوليردج بقوله: (جسده الإيجاز، والمفارقة روحه)». ينظر: http://www.rewayatnet.net/forum/ showthread.php?t=36348

(21) النانوية: نسبة إلى النانو، وهو علم يهتم بالجزيئات الصغيرة جدًا (أقل من سماكة الشعره) في العلوم.. والطب، والهندسه، والكيمياء... ينظر: تقانة – الصغائر .http://ar.wikipedia.org/wiki

(22) التوقيعة: يعرف عز الدين المناصرة (التوقيعة) بأنها: «قصيدة قصيرة مكثفة

تتضمن حالة مفارقة شعرية إدهاشية، ولها ختام مدهش مفتوح، أو قاطع أو حاسم، وقد تكون طويلة إلى حد معين، وتكون قصيدة توقيعة، إذا التزمت الكثافة والمفارقة والومضة، والقفلة المتقنة المدهشة». وكأنه هنا يعرف القصة القصيرة جدًا. نص المناصرة مأخوذ من: حفناوي بعلي: شعريّة التوقيعة؛ مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 413، 2005، ص 13.

(23) حسن علي البطران: نزف من تحت الرمال، نادي القصيم الأدبي، القصيم، 2009. ص 39.

(24) من تحت الرمال ص 59.

(25) ماء البحر لا يخلو من ملح ، ص 62.

(26) إبراهيم خليل: شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، وزارة الثقافة، الأردن، 2012، ص 146.

(27) سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، فصول، م 2، 1982، ص 143.

(28) بعد منتصف الليل، ص 27.

(29) ماء البحر لا يخلو من ملح ، ص 69.

(30) نزف من تحت الرمال ، ص 119.

(31) نزف من تحت الرمال، ص 79.

(32) نزف من تحت الرمال، ص 135.

(33) بعد منتصف الليل، ص 114.

(34) ماء البحر لا يخلو من ملح، ص 36.

(35) ماء البحر لا يخلو من ملح، ص 37.

(36) بعد منتصف الليل، ص 82.

(37) بعد منتصف الليل، ص 83.

(38) نزف من تحت الرمال، ص 23.

(39) ماء البحر لا يخلو من ملح، ص 82.

(40) نزف من تحت الرمال، ص 91.

(41) ماء البحر لا يخلو من ملح، ص 84.

(42) بعد منتصف الليل، ص 75.

(43) ماء البحر لا يخلو من ملح، ص 24.

(44) بعد منتصف الليل، ص 34 .

(45) أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدًا مقاربة بكر، ص 35.

(46) ماء البحر لا يخلو من ملح، ص 38.

(47) ماء البحر لا يخلو من ملح، ص 45.

(48) ماء البحر لا يخلو من ملح، ص 40.

(49) بعد منصف الليل، ص 92.

(50) بعد منتصف الليل، ص 28.

(51) نزف من تحت الرمال، ص 91.

(52) بعد منتصف الليل ص 29.

(53) ماء البحر لا يخلو من ملح، ص 50.

(54) بعد منتصف الليل، ص 125.

(55) ماء البحر لا يخلو من ملح، ص 74.

(56) نزف من تحت الرمال، ص 47.

(57) بعد منتصف الليل، ص 86، وينظر كذلك القصص في الصفحات: 23، 26، 35، 41،45،50 ،61، 70، 103، 106، 112، 117.

(58) نزف من تحت الرمال، ص 139.

(59) بعد منتصف الليل، ص 77.

تطور القصة، وحداثتها في المملكة
جبير المليحان - أنموذجا

علي الدميني

تطور القصة في المملكة:

قبل أن نقف على المرحلة التي بدأ فيها جبير المليحان كتابة قصصه، إلى جوار عدد من مجايليه وسابقيه، من الأسماء التي أثرت حياتنا الأدبية بإبداعاتها القصصية، أمثال عبدالله السالمي، ومحمد علوان، وحسين علي حسين، وعبدالله باخشوين، و جار الله الحميد، وفهد الخليوي، وعبدالعزيز مشري، وغيرهم ممن انهموا بارتياد هذا الحقل وأبدعوا في اختطاط مساراته الفنية المختلفة، كان لابد من الإشارة إلى مراحل سابقة، كانت مختبراً ومفازة لكتّاب القصة، الذين وضعوا المقدمات وساهموا في تدشين مرحلة الريادة لهذا الفن في بلادنا.

ولكي أعد لهذه المقدمة القصيرة، فقد اطلعت على عدد من الدراسات النقدية، والمؤلفات البحثية الرصينة، ووجدت أن جهدي لن يتجاوز الاختصار المكثف لما تضمنته تلك الجهود من معلومات ونصوص وتحليلات، أعد أبرزها ما كتبه عدد من الأكاديميين حول مسيرة نشوء وتطور القصة القصيرة في المملكة، وفي طليعتهم الدكتور محمد الشامخ، والدكتور منصور الحازمي، والدكتور سحمي الهاجري، ومعهم الدكتور محمد الشنطي، والدكتور حسن حجاب الحازمي.

ويبدو لي أن هناك توافقاً على أن البدايات الحقيقية للقصة، قد نمت بعد توحيد المملكة في عام 1924م، حيث يشير د. حسن الحازمي إلى أن أولى المحاولات المشهورة في كتابة القصة، قد نشرها عبدالوهاب آشي في عام 1926م، بعنوان «على ملعب الحوادث»، وفيها يصور وطنه الحجاز على هيئة فتاة جميلة تتحدث إلى أبيها الشيخ المتهدّم، وتعني به التاريخ، وتشكو إليه بؤس الحاضر. وقد استخدم الكاتب أدواته الفنية القديمة، فجاءت على طريقة سجع المقامات وأسلوبها.

ولعلي أرى أن المعنى العميق لتلك الهموم التي حفلت بها تلك المقامة القصصية، والتي يفصلنا عنها قرابة القرن، ما زال يتردد في كتاباتنا الحديثة و الحداثية، ليس في وطننا وحده وإنما في عالمنا العربي كافة، حيث مازالت القضايا نفسها، والأسئلة تعيد موضعة ذواتها بدرجة أعلى حدة وفصاحة، وكأننا لم نبارح أزمنة أجدادنا و همومهم في كل ميدان!

وربما شاركني الأستاذ محمد حسن عواد هذا الرأي ، حيث أن قصته المعنونة بـ «الحجاز بعد 500 سنة»، والمنشورة في كتابه الشهير «خواطر مصرحة» (نشر عام 1926م)، لا تتفاءل بسرعة التطور المنشود، وإنما ترجئه إلى عام 2426م، حين يمكن لفتاة سعودية أن ترسل خطابا لأخيها كي تطمئنه على وضعها في موقعها كمديرة لمصنع الزجاج في جدة الجديدة!

وسأقول لتلك الفتاة القادمة: اطمئني يا حفيدتي، فمازلنا بخير، وأننا حتى الآن، لم نسمح للمرأة الملتفة بعباءتها والمغطاة

بحجاب وجهها، ببيع الملابس النسائية لبنات جنسها، في مجمعاتنا التجارية!

أما قصة العواد الثانية والمنشورة في نفس الكتاب، بعنوان «الزواج الإجباري»، فقد علّق عليها د. منصور الحازمي، بأنها قصة تخلو من المعالجة الفنية، وأنها متأثرة بمناخات اجتماعية أخرى تختلف عنا.

ولماذا؟

لأنها تتحدث عن فتاة أرغمها أهلها على الزواج ممن لا تحب، فتهرب من زوجها، و تتنكّب السبيل السوي، حتى قادتها الغواية لأن تلعب البليياردو في جدة.

وددت من هذه الالماحات السريعة، الإشارة إلى خشيتي من أننا مازلنا نعيش في نفس العالم الذي كتب فيه بعض مثقفينا القصة القصيرة في زمن قديم، ورغم تطوير الملابس التي تكسو عوراتنا، فمازلنا نحتفظ في الداخل بتلك التكوينات الأحفورية القديمة، معشّشة في الأذهان، حتى وإن حاولنا تجاوزها.

وإذ أقف على كتاب الدكتور سحمي الهاجري عن «القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية»، فإنني أرى فيه واحداً من أوسع المراجع التي عنيت بمسيرة نشأة وتطور القصة القصيرة في المملكة، وقد شهد بذلك الأستاذ عبدالله بن إدريس في مقدمته للكتاب بقوله «إن هذا الكتاب من أهم وأجود وأشمل الكتب الدارسة للقصة القصيرة في المملكة، والتي سيتكئ عليها الدارسون والباحثون الذين سيكتبون - مستقبلاً - عن القصة القصيرة في المملكة».

وها أنذا أتكئ على هذا الجهد البحثي والمنهجي المتيمز، مثلما اتكأ آخرون من قبلي، وعذري في ذلك أن اتكاءاتي قصيرة جداً!

البدايــات:

يقف د. الهاجري على عدد من القصص القصيرة، التي يعتبرها نماذج معبرة عن البدايات، ومنها: قصة عزيز ضياء (الابن العاق - نشرت في عام 1933م)، وقصة عبد القدوس الأنصاري (مرهم التناسي - 1934م)، وقصة حسين سرحان (حياة ميت - 1936م - صوت الحجاز)، وقصة محمد سعيد العمودي (رامز - 1937م - صوت الحجاز).

وقد اتسمت تلك النصوص وغيرها بالنبرة الخطابية العالية، والغايات الوعظية والمطامح الإصلاحية، نتيجة ما كان يستشعره كتابها من تخلف في كافة مجالات الحياة، ولكنهم ركنوا - في تجاربهم القصصية - إلى مضامين رسائل النيات الحسنة التي كان يمكنهم أن يعبروا عنها بكتابة مقالات وأبحاث اجتماعية، وليس بكتابة قصة تنتمي لفنية هذا الحقل المستجد في مجتمعاتهم آنذاك.

وقبل أن أتابع الإفادة من كتاب الدكتور سحمي الهاجري، أود الإشارة إلى ملاحظتين:

الأولى تتعرض إلى رأيه الجازم بعدم ارتباط القصة القصيرة في مراحل نشوئها الأولى بالمقالة. وهنا أخالفه الرأي في ذلك، حيث أحسب أن المناخ الأدبي في المملكة إبان تلك المراحل المبكرة، كان يحبو على أولى درجات التعلم والتقليد لاكتساب المهارة، مما حفز

الكثيرين من كتّاب المقالة للتعبير عن أفكارهم من خلال الشكل القصصي. وكما نعرف فإن كثيرا من النقاد المهتمين بنظرية القصة القصيرة قد ذهبوا إلى التأكيد على أن بداياتها قد ارتكزت على ذلك الارتباط بين المقالة والقصة، حتى تطورت أدواتها واتضحت معالم هياكلها الفنية عبر التجربة والزمن.

ولذلك رأينا أن قصص تلك المراحل المبكرة في بلادنا تتسم بالتقعر اللغوي (نظراً لتخصص كتابها في اللغة والتراث العربي)، وعدم انتباه كتابها إلى تعميق دراما النص، والتعمق في الوجدان النفسي والإنساني لشخصيات القصة، وبقاء الوصف تقريريا خارجياً يستخدمه الكاتب من أجل إيصال فكرته إلى القارئ. وذلك ما أشار إليه الدكتور سحمي، ولكنني أرى أن تلك السمات هي خصائص مرتبطة بكتابة المقالة، ولذا يغدو التعالق - نظرياً - بينها وبين بدايات كتابة القصة القصيرة بارزاً وجلياً!

أما النقطة الثانية فإنها تعبر عن تساؤل مفتوح حول إغفال المؤلف لقصص «أحمد السباعي» الذي صدرت له مجموعة قصصية بعنوان «خالتي كدرجان»، وقصة «فكرة»، وهي قصة طويلة وليست رواية في رأيي، وقد أحدثت دوياً هائلاً في محيطها الثقافي. وكذلك في عدم توقفه أمام قصص حمزة شحاته عن حماره، والتي اعتبرها الدكتور منصور الحازمي من أنضج ما تم نشره في تلك الفترة من محاولات في كتابة القصة القصيرة؟

ولكيلا يطول الحديث، سأقف على بعض التطورات اللاحقة، التي أبرزها الدكتور سحمي الهاجري بعناية بحثية متميزة.

1 - وفَدَ أحمد رضا حوحو(نشر أولى قصصه في عام 1937م)، ومحمد عالم الأفغاني (نشر أولى قصصه في عام 1939م)، إلى المملكة، ورافقا مرحلة البدايات ، ولكنهما تمايزا، بما اكتسباه في أوطانهما، من ثقافة أدبية وفنية أكثر التصاقاً بفن القصة القصيرة عن مجايليهم السعوديين، حيث اقتربا من النموذج الفني للقصة، فتميز حوحو بجودة الحبكة القصصية واستخدام السخرية، فيما تميز الأفغاني بالاهتمام بالعواطف الإنسانية والانفعالات النفسية. وقد أثرا في نفوس الناشئة الأدبية أكثر من تأثير القصة المحلية، أو تلك التي تعرفوا عليها في الصحف العربية الواردة إلى بلادنا في تلك الأزمنة. (بتصرف عن د. سحمي الهاجري- ص 156).

2 - دشّن محمد أمين يحي، ومحمد على مغربي، أولى المحاولات الجادة لكتابة القصة القصيرة، ومن أشهر قصص الأول «الوفاء» (نشرت عام 1937م) وهو مازال شابا في الرابعة عشرة، وقد تميزت بجرأة الطرح في موضوعها، وبالالتفات إلى تصوير ملامح حارات جدة القديمة، واتسمت كتابته بلغة سلسة وبسيطة، واستخدمت بعض التعبيرات الشعبية الحجازية، و تبدت فيها ملامح قدرة فنية لافتة، حيث بدأ القصة من نهايتها. أما محمد علي مغربي، فقد نشر عددا من القصص، ومنها «اعتراف» (ونشرت عام 1939م)، وأتفق مع الدكتور الهاجري - بعد قراءتي لها - أنها واحدة من القصص المتميزة، من حيث الحبكة و الترابط الحواري الذي يعمل على توتر درامية النص، إلى أن يبلغ أعلى ذروته، والتي بقيت مفتوحة!!

3 - المرحلة الثانية: عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية (1960- 1950م).

يرى د. الهاجري أن كلا من: حمزة بوقري، وعبدالرحمن الشاعر، و إبراهيم الناصر، ومحمود عيسى المشهدي، كانوا يعبرون عن مرحلة التخصص في كتابة السرديات، حيث أنهم قد اتصلوا بالأدب العربي في مصر والشام، و قرؤوا نتاج رواد القصة العرب، وترجمات انتاج الكتاب العالميين في تلك الأقطار، وكذلك اطلعوا على الدراسات الأدبية التي اهتمت بنقد هذا الفن وتنظيره.

ويرى الدكتور الشنطي بأن نتاجات هؤلاء الرواد قد توفرت على المقومات الأساسية لكتابة القصة القصيرة الحديثة من حيث: الوحدة العضوية النامية في القصة والتخلص من مظاهر الترهل الإنشائي والحدثي، والتخفف من كثرة الشخصيات، والعمل على التكثيف والتركيز، والاتجاه إلى إقامة التوازن بين عالم الشخصية الخارجي وعالمها الداخلي، واختراقهم السطح الظاهري للحدث الواقعي، مع محاولة النفاذ إلى جوهره، ومحاولة الوصول إلى لحظة التنوير للإيحاء بوحدة الأثر والانطباع الذي هو الهدف الرئيس للقصة القصيرة. (فن القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية – دار المريخ 1987م).

وقد أشار الدكتور الهاجري إلى أن حمزة بوقري هو أول قاص يشعرنا ونحن نقرأ نصوصه بتشيكوف، وموباسان ، ومحمود تيمور، وغيرهم.

وحيث امتلك بعض الكتاب المهارات الأساسية لكتابة القصة، فقد تطورت ذائقة المثقفين المهتمين بالحياة الأدبية، فدعا محمد

سعيد العمودي إلى ضرورة الالتفات إلى حياة الناس في الواقع، وقال عباس فائق غزاوي: علم النفس هو أحد دعائم فن القصة المهمة والقوية، وأن القصة ليست الحادثة، وإنما هي طريقة سردها، وبالجو الذي تبدو فيه. كما بدأ كتاب القصة بالتعبير عن آرائهم في مفهوم القصة وأهم مقوماتها الحديثة، مثل عبد الله الجفري، وإبراهيم الناصر، كما تحدث خليل الفزيع عن أهم معيقات تطورها ، وهو وضع المرأة في المجتمع. كما صدرت عدة مجموعات قصصية في تلك المرحلة لكل من : حسن القرشي، وإبراهيم فلالي، وعبد الله جفري، وعبد الرحمن الشاعر، وإبراهيم الناصر، وسعد البواردي، وعبد السلام هاشم حافظ . (بتصرف عن الدكتور الهاجري) .

وسوف نرى في قصص تلك المرحلة الطويلة أن القضايا والأفكار التي انشغل بها كتاب القصة، ما زالت تشغلنا حتى اليوم، حيث تراوحت ما بين تعليم المرأة، والعلاقة بالمرأة، وما بين الرؤية النقدية للعادات والتقاليد المهيمنة على ذهنية الناس، والاهتمام بتأكيد القيم الإنسانية العامة، وتصوير معاناة الطبقات الفقيرة. وقد تفاعل بعض الكتاب مع القضايا القومية لا سيما وأن العالم العربي كان وما يزال يعيش صراعاته مع الاستعمار وإن بأشكال جديدة، ويعاني من تحديات الوجود الصهيوني، وكارثة اغتصابه للأرض الفلسطينية وتشريد شعبها، حتى اليوم.

ويمكننا القول بأن إنجاز الرواد المؤسسين لفن القصة في المملكة لم يترك أثراً واضحاً على كتاب مرحلة السبعينات والثمانينات في بلادنا، وإنما كان أقرب ما يكون إلى الجهد الثقافي المهم لتبيئة القصة القصيرة ومفاهيمها في نسيجنا الثقافي والاجتماعي، أما الكتاب الجدد فقد أصبحوا أكثر تواصلاً وتأثراً بنماذج الإبداع

العربي و العالمي المترجم، الذي حفلت به عواصم الثقافة العربية، من خلال السفر أو البريد، أو من خلال تهريب الكتب إلى المملكة.

وضمن الظروف السياسية والثقافية والاجتماعية السائدة في تلك المرحلة في بلادنا وفي الوطن العربي، سنرى أن قصص هذا الجيل قد اهتمت بشكل كبير بالذات الإنسانية و حقوقها وحريتها، و اكتست بكثافة لافتة بملامح الغضب والتمرد على الأطر التقليدية، و العمل على كسر النمطية، والنزوع نحو الحرية، وبتكريس الشعور بالغربة والاغتراب في مجتمعاتهم، ولذلك جاءت قصصهم المحملة بكل تلك المشاعر للتعبير الفني عن حضورها، بالاختلاف والتمايز عن السائد و الموروث، رؤية وتشكيلاً.

وسنرى الكثير من تلك التفاصيل في وقوفنا على تجربة جبير المليحان، التي تلتقي وتفترق مع / وعن الكثيرين من جيل السبعينات والثمانينات في بلادنا.

جبير المليحان: سيرة وكتابة:

1 - سيرة:

لا يني أي نص إبداعي متميز عن فتح أبواب جمالياته، وشعرية سياق جنسه، وما فتيء منشئه مشغولاً بتطوير تلك الأبواب، وتعميق تجليات ذلك السياق.

والقاص جبير المليحان واحد من تلك الأسماء المهمومة - بصمت - بهذا الصنيع المختلف، في كل أعماله.

منذ عام 1970م كان يرسل كتاباته القصصية المبكرة إلى مجلة اليمامة، ولكن الأستاذ علوي الصافي، كان يغفلها، وحين ضجّ

من تواصل إرسالياتها إليه، كتب كلمة قصيرة في بريد القراء إلى جبير، أشار فيها إلى عدم صلاحية تلك القصص للنشر، رغم أن خط كتابتها جميل جداً!

كان يمكن لتلك الرسالة أن تكسر موهبة القاص المبكرة، ولكن نبتة الموهبة الكامنة في وجدانه نبّهته إلى الإنصات لدلالة تلك العبارة، ليلاحظ أن الحكاية العارية وحدها، والفكرة المجردة بحد ذاتها، لا تنجزان سردية قصصية لافتة، وإنما لا بد من الاشتغال المعمّق على جماليات تحويلها إلى فن!

نعم ذلك ما يحتاجه المبدع المهموم بتطوير أدواته، ولكن كيف؟

مكتباتنا كانت تعاني من تصحر ثقافي مدقع، وساحتنا الأدبية ملتفة بعباءتها المحافظة حتى الرأس، و لم يكن في منجز رواد كتاب القصة القصيرة في المملكة من أحمد رضا حوحو حتى إبراهيم الناصر وعبدالله الجفري، وأقرانهم، ما يغري بتطوير الرؤية الإبداعية ولا باحتذاء النمط، عدا عن كون ذلك النتاج غائباً عن مكتباتنا الفقيرة.

لم يكن قد تعرّف على «موباسان»، ولا جوجول ، ولا دستوفسكي، ولا إدجار ألن بو، حين كان منهمكاً في تدريس المحفوظات وقواعد اللغة في مدرسة حسان بن ثابت الابتدائية بالدمام، أما كتّاب القصة القصيرة الحديثة من بني عمومتنا وشركائنا في لغة الضاد، من أمثال محمود تيمور و يحي حقي ونجيب محفوظ، حتى يوسف إدريس وزكريا تامر فيما بعد، فلم يكونوا يقطنون مكتباتنا ولا فضاءنا الثقافي، حيث لم تحتف صفحاتنا الأدبية إلا فيما ندر

- في تلك المرحلة - بأي إبداع جديد (محلي أو عربي أو مترجم) يغري باستلهام التجربة وتحفيز الموهبة لكاتب متشوف لخلق فني مختلف!

ولكن الطموح يصنع الصُّدف، والصُّدف تفتح أبواب الممكن والمستحيل، فقادته الخطى، بدعوة من مدير مدرسته، صدّيق جمال الليل - الذي كان يعمل محرراً رياضياً متعاوناً مع جريدة اليوم - إلى هناك حيث عمل مصححاً ثم كاتباً صحفيا متعاوناً لسنوات عديدة.

وفي الجريدة كانت وجوه الزملاء/ الأصدقاء تتعدد بسحنات مختلفة، ومشارب متنوعة، وبأنهار صغيرة متجددة، وفي ذلك الفضاء الحميم، إما أن تصير صديقاً فتألف المجموعة وتستمر، أو تكون غريباً فتغادر!

كانت الدائرة تتسع، وفيها خليل الفزيع، ومحمد العلي، ومحمد القيسي، وعبد الكريم حسين (شاعران فلسطينيان)، ومحمد رضا نصرالله، ومحمد الصويغ، وشاكر الشيخ، وإبراهيم الغدير، وأسماء أخرى أتت فيما بعد منهم كاتب السطور، ثم حسن سعيد النجعي وعبدالعزيز مشري.

لقد غدا الكتاب محور الصداقة، والإبداع سيد المكان، أما الرؤية المشتركة فقد بقيت رهينة لاحتمالات مطر الغد!، وكان جبير يُنضج مائدة الكتابة على نار هادئة، أفاد فيها من المناخ الشعري المتسيّد لحلقة الأصدقاء، حيث كانوا يقرأون ويتبادلون قصائد وبعض دواوين السياب ومحمود درويش وسعدي يوسف

والبياتي، وحجازي، وصلاح عبدالصبور، والماغوط، وأدونيس، ومترجمات أشعار بابلو نيرودا، وناظم حكمت وأمثالهم، حتى كتب العديد من القصائد التي نشرت لاحقا في «المربد». ولكن تركيزه الأساس كان منصبّاً على القصة القصيرة، التي حضرت بقوة في دائرة الأصدقاء، حيث تعرفنا معه على مجموعات قصصية تؤسس لكتابة جديدة، لدى يوسف إدريس و جمال الغيطاني، و زكريا تامر، و يحي الطاهر عبدالله. أما في مجلة الآداب (التي وجد أعداد كثيرة منها لدى الشاعر محمد القيسي) فقد كان الباب أكثر غنى وثراء للتنوع حين استمتعنا بقصص مجيد طوبيا وحيدر حيدر و محمد خضير، وأمين صالح ، وغيرهم من كتاب تلك المرحلة، الذين كانوا يؤسسون لذائقة مختلفة وحساسية جديدة، بحسب مصطلح إدوارد الخراط.

كان جبير يقرأ بنهمٍ عيونٍ كثيرة: عين المتعة، وعين التعرف... عين الإفادة وعين الهضَم... عين المحاكاة وعين التجاوز، وأتذكر أنه حين كان يقرأ ثلاثية سارتر «دروب الحرية» يداخله جنون الافتتان بها، فيصرخ من سطوة العبارات وجمالياتها الآسرة، التي برع سارتر في صياغتها، فيردد عبارته «كانت القضية حزناً بائساً وصغيراً» حتى صارت إحدى الأيقونات التي أشاعها بيننا ومضينا لاستخدامها في حواراتنا البائسة والصغيرة أيضاً!

وفي هذا المناخ، جرّب كتابة القصة الحداثية التي انزاحت عن تراث القصة النموذجية عند «موباسان» وتياره التاريخي العريض، و ذلك عبر تفتيت العلاقة الطردية ما بين نمو الحدث وحبكة النص على امتداد مسيرة الزمن، وانتقال بؤرة كاميرا التعبير عن وحدة

الأثر الفني في القصة من تمركزها على تصوير الواقع الخارجي، إلى ما يقترب من غنائية الشعر في انهمامه بتصوير تشكلات الوجدان الداخلي للمبدع.

وقد فاجأني في أوائل عام 1973م بنص قصصي مدهش أسماه «ترقص الأفعى طويلاً.. ثم تسقط».

قرأته أكثر من مرة، وقلت له: لا أستطيع احتمال كل هذا الجمال لوحدي، فدعنا نذهب إلى الأستاذ محمد العلي في بيته ليشاركنا متعة هذه اللحظة.

مضينا إلى دار العلي بعيد صلاة العشاء، ولكننا وجدناه يتهيأ للركض في الشوارع المحيطة ببيته، فعقدت بينهما سباقاً، فاجأنا فيه استاذنا بفوزه على الشباب!

دخلنا الدار ، وقرأ جبير نصه ، وقرأت قصيدتي «قصيدة حب لفتاة غامدية»، فأعجب بهما، وقال: يا جبير.. هذا النص يتجاوز كل تجريبك السابق، حيث أرى أنك قد أفدت كثيراً من قراءتك السردية الجديدة، وأعتقد أنك قد استفدت من «سارتر» رؤيا وتشكيلاً أكثر مما أفدت منه أنا، رغم قراءاتي للكثير من كتاباته!

هذه القصة نشرناها في ملحق أدبي خاص لجريدة اليوم بمناسبة عيد الفطر لعام 1394هـ، ولكن القاص فقده فلم يضمّنه في مجموعاته القصصية الثلاث، وقد وعدته بالبحث عنه في أرشيفي الخاص أو في أرشيف الجريدة، إن كان مازال محتفظاً ببهاء تلك الأيام القديمة!

كان اهتمام جبير بكتابة القصة القصيرة قد بدأ مبكراً، منذ أن كان طالبا في المرحلة المتوسطة، وقد نشر أولى قصصه التي

تعود إلى تلك المرحلة في الصفحة الأدبية التي كان يشرف عليها الأستاذ محمد العلي في جريدة اليوم، في عام 1970م، واستمر منذ ذلك الزمن في كتابة القصة، والاحتفاظ بها أو نشرها في الصحف والمجلات، طيلة أكثر من 38 عاماً، دون أن يلتفت إلى ضرورة جمعها وطبعها في مجوعات قصصية.

ويمكننا القول بأن تعددية اهتمامات جبير الحياتية والثقافية في عمله كمعلم وكإداري وتربوي، وفي مجال الصحافة كمحرر وككاتب لعمود صحفي وكإداري، وفي اهتمامه بالفن التشكيلي، وفي انشغاله لفترة طويلة بالهم الثقافي والشأن العام، وفي ممارسة العمل الإداري الثقافي حين عمل رئيساً للنادي الأدبي بالشرقية، ومشرفاً يومياً على موقع أدبي إلكتروني عن القصة القصيرة لأكثر من عقد من الزمن، قد عملت على إغناء رؤيته الفكرية وأشكال تعبيرها الفني، في كتابة القصة القصيرة، إلا أن تلك المهام وسواها من عوامل الرقابة الاجتماعية والأدبية، قد أشغلته أو أعاقته عن التفكير في إصدار مجموعاته القصصية في وقتها، مما أدى إلى غياب حضور فاعلية تأثير نصوصه في الوسط الأدبي، وإلى قلة اهتمام النقاد بها، ولذلك يمكن أن نعده واحداً من أبرز مبدعي الظلّ، بحسب تسمية الناقد البحريني د. علوي الهاشمي، التي أطلقها على الشعراء الذين لم ينشروا مجاميعهم الإبداعية.

ولم ينكسر هذا السكون الطويل في الظل، والعزوف عن النشر إلا حين طلبت منه إدارة العلاقات العامة في شركة «أرامكو» مجموعة من قصصه المكتوبة للأطفال، لكي تصدرها في مجموعة مستقلة بعنوان «الهدية ... وقصص أخرى» في عام 2004م، وتم

توزيعها على المكتبات العامة والمدارس. ولعل ردود الفعل الإيجابية من القراء على هذه التجربة قد عملت على إخراجه من قوقعة الزهد إلى فضاء التواصل الإبداعي الأوسع ، فقام بجمع قصصه التي كتبها خلال تلك المرحلة الطويلة، ونشرها تباعا في مجموعات هي: «الوجه الذي من ماء» وصدرت عن النادي الأدبي بحائل في عام 2008م، و«قصص صغيرة» صدرت عن النادي الأدبي بالجوف في عام 2009م، ومجموعته الأخيرة بعنوان «ح ي م»، الصادرة عن دار «أثر» في عام 2012م.

2 - **كتابـــة**:

ليس من اليسير على قارئ مجموعات جبير المليحان القصصية أن يقف على مراحل التطور أو التحول في مكونات الرؤية ولا في أشكال إبداعها الفني، وفق صيرورتها الزمنية، لأن القاص قد نشرها بعد أن اكتملت بين يديه، وفق خيارات فنية ارتآها لكل مجموعة على حدة، دون أن يعمد إلى نشرها بحسب تواريخ كتابتها، فنرى أن مجموعته الأولى «الوجه الذي من ماء» قد حوت قصصاً امتدت كتابتها منذ عام 1975م «الوجه الذي من ماء»، وعام 1976م «الماء.. الماء.. الماء»، إلى بعض النصوص التي كتبت عام 2002م، فيما انطوت مجموعته الأخيرة «ح ي م» على نصوص كتبت أيضاً منذ منتصف السبعينيات «الرقصة والأطفال يلعبون»، إلى «الدلوبج» في عام 2011م، في حين أن مجموعته «قصص صغيرة» قد تضمنت قصصاً نشرت في عام 1976م «الطفل يريده اللون الأبيض» وقصصاً أخرى أنجز بعضها في عام 2008، مثل

«ذاكرة»، أما القصص الموجهة للأطفال، فقد بدأها بنص نشره في مجموعته الأولى مؤرخ في 1998/9/29م، بعنوان «الصديقان»، غير أن المجموعة الخاصة بقصص الأطفال لم تحدد تواريخ كتابتها، مما يشير إلى انه أبدعها في أزمنة مختلفة.

وكل هذا يعيننا على القول بأن مجموعاته القصصية تعبر عن نسيج مترابط من السرد، رؤية وتشكيلاً، حتى وإن تمايزت قضاياه و آفاق تعبيره، وأنها قد انحازت منذ البدء إلى سلك طريق حداثتها بتعمّد القطيعة مع الشكل التقليدي ابتداءً، ثم بتجاوز النموذج القصصي الأكمل الذي فرض حضوره طويلا عبر تجربة «موباسان» وقوقول في كثير من بلدان العالم، وفي العالم العربي، عبر أبرز كتابها أمثال محمود تيمور و يحي حقي ونجيب محفوظ وعشرات غيرهم، كما أنه يؤكد ذلك أيضاً بالتركيز على فاعلية شعرية القصة، في جلّ أعماله.

وقد تأثر المليحان في مرحلة البدايات من تجربة حداثة القصة التي أنتجها قصاصون عرب متأثرين بمدارس أدبية جديدة في العالم. وبالرغم من طغيان الشعور القومي والعروبي في تلك المرحلة على رؤية المبدعين في الشعر والقصة، إلا أن جبير احتفظ باشتعالاتها وقسوتها في وجدانه الثقافي، فيما نأى بمسيرته الإبداعية عن الانفعال المباشر بها أو استحضارها في نصه، وكأنما يرى أن مهمة الإبداع تكمن في ابتعاده عن استلهام الحدث السياسي و التركيز على الإنصات إلى أعماق دلالاته وتجلياته التي يرصدها في الواقع اليومي وعبر تصوير المشاعر المسحوقة للفرد والجماعة على السواء.

ولذلك مضى في مراحله الأولى في اختطاط شكل فني قصصي مختلف (القصة - القصيدة)، يعمل على تجاوز نمطية الأنموذج السائد صوب تجريب البدائل المفتوحة، والتي كان من أبرز تحولاتها أن تم تقليص هيمنة الحدث على القصة، و العمل على إحلال العالم الداخلي بديلاً لسطوة حضور العالم الخارجي، حيث يغدو التعبير عنه هو الحدث والشخصية، وبذلك يقترب السرد من عالم الشعر، أو يدخل من بوابة الشعر لكتابة خطابه السردي.

لكل ذلك، لن أتحدث عن السمات العامة لكل مجموعة على حدة، نظراً لتداخل الأشكال وأزمنة الكتابة في نسيجها، وسأتكئ على التشكيل الفني لمقاربة بعض نماذج من هذه المجموعات، التي يبدعها تحت مظلة «شعرية القصة»، وفق المحاور التالية:

- «الأطفال و الماء : الرمز والتشكيل»،
- «مكونات الذاكرة و مقاربات اليومي»،
- «شعرية القصة» والذي سيكون في ثلاثة أقسام هي:
- (القصة - القصيدة)
- القصة الصغيرة
- الكتابة للطفل.

الأطفال والماء: الرمز والتشكيل:

1 - يوتوبيا الأطفال:

لا يكاد يخلو نص من قصص جبير المليحان من حضور العلامة اللغوية «الطفل» ومترادفاتها ،كالأطفال والطفولة، إما

كعنصر من عناصر البناء، أو أداة من أدوات التشكيل، أو كأحد أبعاد تكوين الدلالات وإمكانات تأويلها، ويستخدم كل ذلك لتجسيد فاعلية المقارنة والمفارقة وخضرة الأمل، أو كدليل علي سيولة الزمن ومقدرة فيضانه المستبد على نقل الإنسان من براءة التكوين وعذوبة الأحلام، إلى شتاء مرحلة الهرم والشيخوخة.

لذلك يغدو عالم الطفل أو الطفولة، نصاً سردياً ينمو في أحضان «يوتوبيا»، تتبدى في تشكلاته مسارات حنين «العود الأبدي» إلى حميمية الأشياء ودفء «الأرحام» الولودة، سواء في متن النص أو في مجموعته التي كتبها للأطفال، أو في حضوره في بعض أهم عتبات النص وهو العنوان، من مثل «الطفل يريده: اللون الأبيض»، و«أطفال»، و«الرقصة، الأطفال يلعبون».

كل هذا الانهمام بالطفل والطفولة في نتاجاته، سيعيننا على القول بأنه يشير إلى بنية مرجعية تقف خلف نظرية بنيانه القصصي، تذكّرنا بتلك البنى المتعددة التي اعتبرها نقاد الرواية مناخاً محفّزاً لكتابة النص الروائي، كالملحمية لدى لوكاش، والفرد الإشكالي في زمن الرأسمالية لدى جولدمان، والحوارية بكافة أبعادها لدى باختين، أو المسار الأسري لدى فرويد، وغيرهم من المفكرين والنقاد. (فيصل دراج - نظرية الرواية والرواية العربية).

وسنقف هنا على بعض تجليات تلك اليوتوبيا في الإشارات التالية:

الطفولة وشعرية القصة:

يحضر دال الطفولة، محتضناً دلالاته الإنسانية والوجدانية والرمزية معاً، سواءً كعنوان للقصة أو كأحد عناصر بنيتها، حين

تتخفف من سردية الحدث و تشكيل الشخصية، وتذهب إلى فضاء التورية والمجاز الشعري، ومن أمثلة ذلك:

1 - «نضحك كطفلين، كالدهشة الواسعة، ونحن نجدف في قارب موسيقى.. حيث العالم» (الغرفة- ص -51 مجموعة الوجه الذي من ماء).

2 - «غيوم كثيرة ، وطليقة، لونها مثل العيون المرحة، أو الحالمة وهي تتدحرج، واحدةً واحدة، نازلة على أيدي الأطفال كسلاسل الحلوى، تراشق بها الأطفال... تراشقوا حتى أتعبوا فرح الماء» (عينان - ص 55 - المجموعة السابقة).

الإنسان كطفل:

في قصة «الطفل يريده: اللون الأبيض»، سنتأمل هذا المقطع:

«قال المدرس: اقرأه

.... ولم يكن يريد... غير أنه قرأ

قال الأب : نم

.... غير أن الطفل نام

قال العسكري: سِر

... غير أن الطفل سار!»

هذه لوحة تشكيلية، تلعب فيها النقاط دور فجوات محفزة للقارئ لملء فراغاتها، ليصبح مشاركاً في إنتاج الدلالات الكلية للنص، وتأتي فاعلية «نحو اللغة» لتكمل اللوحة، في المقابلة ما بين فعل الأمر .. وطريقة الاستجابة.

«اقرأ، فقرأ شيئاً آخر .. نم، فنام على طريقته الخاصة.. سر، فسار أيضاً كما يريد»، بما يعطي للطفولة - كرمز - معنى القدرة

على الاستجابة والتحايل عليها أو تحديها في نفس الآن! (مجموعة قصص صغيرة - ص 34 - نشرت في المربد / الملحق الثقافي لجريدة اليوم، عام 1976م).

وسيلفت انتباهنا في عنوان هذه القصة «الطفل يريده: اللون الأبيض»، تقديم الفاعل و ارتباط الفعل «يريد» بمفعوله «الهاء» والمطلقة الدلالة من جهة، والدالة على تشبث الطفل بما يريده. وستتوارد على الخاطر مئات الصور للطفل الذي يصرّ على الحصول على شيء ما، مهما كانت الظروف ومهما تعرض له من قمع، فيصرخ ويبكي وربما يلجأ لقذف كل من حوله بكل ما يجده أمامه من أشياء!

هذا الإصرار العفوي والطبيعي والبريء والحر للطفل، هو جوهر النص.

ولكن ماذا يريد الطفل؟.. يريده: اللون الأبيض!

وما هو هذا اللون الأبيض؟

إنه، «الحرية». لأننا حين نرفع مستوى قراءة النص من بعده الواقعي إلى أفقه التأويلي، فإننا سنرى أن هذه اللعبة الفنية الجميلة، ما بين الصمت في النقاط.. واختلاف فعل الإجابة عن فعل الأمر (نم .. نام، سر.. سار)، لم تعد إحالة على براءة الطفولة وحسب، وإنما تحيل إلى الإنسان/ المواطن في صفائه وعفويته ورغبته في الحرية، قبل أن يتم استئناسه وتدجينه بفاعلية الثقافة المؤسسية في البيت وفي المجتمع أيضاً!

أطفال المستقبل:

في العديد من قصصه التي يمكن أن نضعها تحت هذا العنوان الدال، لا يأتي الأطفال إلى المستقبل لشغل وظائفنا القديمة، ولا للبس ملابسنا المصبوغة بالأحزان وكثافة الانكسارات، وإنما يجيئون محملين بصفاتهم الجوهرية (العفوية والبراءة والحرية، والإصرار على نيل اللون الأبيض).

وفي قصته «الماء.. الماء.. الماء»، ينكسر الأب الشيخ حين يحتجب المطر، وتمنع عنه البلدية «ماطور» نزع الماء من البئر لأكثر من المدة المحددة، فيجف الزرع ويأتي الموت: قال أحد الأطفال لأبيه:

- هل لن يأتي المطر يا أبي؟
- نعم .. الموسم انتهى!

....

بكى الماء، ومسح عيني الرياح، وقام الابن الأكبر ومسح عيني والده الشيخ.

وقام الأطفال...» (من مجموعة الوجه الذي من ماء - ص 23).

وبرغم ما نعرفه من أن النهايات المفتوحة في الإبداع تظل باباً مشرعاً على كل الاحتمالات، إلا أن استخدام القاص للفعل «قام» في أول الجملة، ووضعه نقاطاً تحتمل تأويلنا، تشجعنا على القول بأن الأطفال قد قاموا، لا ليمسحوا الدمعة من عيني والدهم الشيخ، وإنما لكي يرفضوا - بطريقتهم الخاصة - هذا الوضع!

وفي قصة «الواحدون»، سنجد تشكيلاً آخر لرمزية أطفال المستقبل، حيث نراهم ينبتون من خلال لحظة يأسٍ انتحر فيها

أحد أصدقاء السارد، ورآه يحمل بنفسه، جثته إلى مقبرة الليل، وتبعه آخرون من أمكنة عديدة، ليقف السارد على المشهد قائلاً:

«توقّفتُ نازفاً كبكاء:

ومن بعيد، لاحت نساء كأشجار متفرقة، كنّ يحملن الجثث ويمشين في الظلّ... غير أن واحدة أو أخرى أو أخرى كذلك،... كانت تكوّر يديها على انتفاخ غيمة هطلى في بطنها، وتجلس منتظرة.

وركضتُ إلى عيون الأطفال» (من مجموعة ج ي م . ص 19 . البحرين عام 2002م).

الطفولة: الزمن والشيب:

يقول الشاعر العراقي سعدي يوسف:

أيها الوطن الأولُ

إننا نذبلُ

يدرك الشيب أبناءنا

أيها الوطن المقبلُ

وتعميقاً ليوتوبيا الطفولة التي تشتعل في فضاءات قصصه، نجد جبير يضمّن هذا الأفق - الذي خطّه سعدي - في وجدان أطفال نصوصه، لنراهم وقد هرموا في طفولتهم، أسىً علينا، وحزناً على مآلاتهم المقبلة، فنرى الطفل في قصة «شغاف النخيل» قد صار شيخاً هرماً، حين زار مزرعة جده فرأى قبر النخلة وأحزان الزمن الطويل على شواهدها، حيث يشير السارد إلى ذلك بقوله: «تلفتّ ابني الهرِم إلى كل الجهات، منصتاً إلى عويل الأيام الممتد عبر حقب تتلاحق».

كما سنقف على تلك الحالة في قصة «أولاد الحيوانات» والتي سنعرض لها في فقرة لاحقة.

أما الزمن فيمكن أن نتلمسه بحرقة في قصة «أطفالٍ» حين نجد عبدالله (الصغير) وهو يبكي كل يوم، لأنه لا يجد وقتاً ليلعب بلعبته، حيث يجد أباه (في اليوم الأول) ينافسه عليها، وفي اليوم الثاني يجد أنه صار كبيراً عليها، وفي اليوم الثالث نراه يركض في الشوارع ليشتري لابنه (الصغير) لعبة جديدة!

وهذا النص ليس وصفاً ولا سرداً لحكاية عبدالله الصغير، وإنما مرافعة شعرية ضد سرعة الزمن الذي قضى على بهجة طفولته، وأحاله إلى أب في ثلاثة أيام! (مجموعة قصص صغيرة - ص 24).

وسوف يتعرف قارئ نصوص جبير على حالات فنية مشابهة في مجموعاته، حيث نقف على قسوة الزمن في قصة «ثلاثة» والتي سأوردها كما هي: «مشى بنا القطار، تتراكض الأيام من النافذة، قهقه طفلي الجالس خلفي فرحاً بركض الأشجار، التفتّ إليه فإذا هو أبي يملأ كرسيه بالبكاء». (مجموعة قصص صغيرة - ص 7).

الطفل العرّاف:

نقرأ في قصة الجراد (ص 9 - مجموعة الوجه الذي من ماء):

«كنا نحن (أطفال القرية) نلعب في ملعبنا.. تختفي الشمس.. تقترب الغيوم.. ينتفض (سين)، ويهم بالهرب...يقبض عليه رجل ويقول له: أنت تقول يا شيطان إن الخطر يأتي من فوق». يصرّ (سين) على إجابته، ثم يأتي الجراد الذي يتكشّف عن أنه قد تحول إلى أفاعٍ وطائرات!!

ويتأكد هذا التوظيف للجراد و للطفل العرّاف في قصة «أولاد الحيوانات» (ص 20 - مجموعة ج ي م).

حين يتطلع الناس إلى السماء، فيرون أشياء كالجراد، أو كالنمل الطائر.. أو الحيوانات الطائرة، ويتساءلون: ما هذه الأشياء؟

«كان أمامنا في الفلاة الكثير من حيواناتنا التي ترعى في الفلاة.. أما الذين خرجوا من تلك الحيوانات ، فقد صار الأطفال يطلقون عليهم فيما بعد: أولاد الحيوانات»!

تلك طائرات وجنود عام 1990م التي غطت سماء المنطقة واحتلت فيافيها، ولعل هذين النصين (الجراد و أولاد الحيوانات) يكادان أن يكونا من القصص القليلة التي التفت فيها جبير إلى قضايا الكوارث الكبرى الحربية والسياسية التي مرت بها المنطقة العربية، ولكنه يشتغل عليها في أعماله بطريقة مختلفة، تبتعد عن الكنائية المباشرة أو الشعارية و يذهب لاستخدام أسلوبه الاستعاري الذي يحتمل التهكم والسخرية والرمز، فنرى الأطفال - بعفوية ترتبط بمخيالهم - يطلقون على الجنود الخارجين من الآلات التي تشبه الحيوانات لقب «أولاد الحيوانات»، ولكن هذه التسمية تحمل أبعادها المكوِّنة لرؤية وموقف الكاتب مما يجري.

«يقول طفل: كنت ألعب ببعض الأحجار على التراب، فتوقف اثنان من «أولاد الحيوانات» ....

وقال أحد أولاد الحيوانات لصاحبه: ماذا يفعل هذا الطفل؟

أجابه: أما سمعته يقول: إنه يلعب ببعض الأحجار؟

قال الآخر: هل نأكله

- هيا، يا له من طفل! انظر ما أكثر الشيب في لحيته»!!

ويتم توظيف الطفل/ الطفولة هنا وفق مستويات متعددة، يبرز فيها الطفل كعراف حين سك التسمية، وتنبأ بأن هؤلاء القادمين من الفضاء والبراري لا ينطوون على الصفات البشرية الأليفة، لأنهم كجنود غزاة، أقرب في وظائفهم إلى التوحش والقتل. كما يمكننا القول بأن الطفل وهو يلعب بالحجارة قد استثار في الجندي استذكار تجربته في التعامل مع أطفال الحجارة في فلسطين، وأن هذا الجندي ربما كان صهيونيا أيضاً!

وهناك إمكانات تأويلية يفتحها النص أمامنا للقول بأن الطفل قد هرِم من أهوال الأزمة، أو أن الغزاة لم يعودوا يرون الناس كلهم في هذا المكان إلا كائنات صغيرة كأنها أطفال يسهل الإمساك بهم وأكلهم، كما أشار به الجندي على صاحبه!!

الماء وصراع الدلالات:

يكاد الماء أن يسيل في الكثير من قصص جبير، ابتداءً من احتلاله واجهة إحدى مجموعاته، واستطرادا بتسمية بعض قصصه، مثل «الوجه الذي من ماء»، و«الماء الماء .. الماء»، و«الماء»، وكذلك في وجوده كعنصر أساس في مواد تشكيل النص وإغناء دلالاته أو صراعها، في قصص أخرى ، مثل «مشكلة بسيطة».

ولعل «دال» الماء، سواء في صيغته المباشرة، أو في تعالقاته بدوال مماثلة، كالمطر، والنهر، والسيل، والغيم، والبحر.. إلخ الذي يحيل إلى مادة شديدة السيولة والرهافة والحيوية - بجانب مكونات عالم الطفولة - قد أغوى القاص بالتركيز عليهما، من أجل رسم لوحات شعرية قصصه، التي تبني جمالياتها الفنية على تشكيل الكتل والكيانات المتجاورة، ذات الأبعاد المادية والإيحائية

المتعددة والمتداخلة، للتعبير عن رهافة الوجدان الداخلي للسرد، من جهة أولى، فيما يأتي التركيز على تفتيق دلالات الماء وتعارضاته في النص، من الجهة الثانية، كما نشير إليه في الوقفتين التاليتين:

1 - الوجه الذي من ماء:

حين نتأمل غلاف المجموعة القصصية الصادرة تحت هذا العنوان، فإننا سنرى غياب الماء عن لوحة الغلاف التي رسمها القاص، كإحدى عتبات التعرف على عالم نصوص المجموعة، حيث لا نهر، ولا بحيرة ، ولا غيوم ، ولا مطر. فأين الماء في «الوجه الذي من ماء»؟؟

الإجابة على تساؤلنا لن تتأتّى لنا في العبور السريع على غلاف المجموعة، وإنما ستتشكل من قراءتنا وتأويلنا لرموز الماء في قصص المجموعة، ولذلك سنقول: إن «وجه المرأة وقامتها» الأكثر ظهوراً من وجه الرجل الذي يختبئ خلفها، (في لوحة الغلاف) سيحيلنا إلى رمزين متعاضدين، يشير في مستواه الأول إلى البعد الإنساني الذي تتميز به المرأة (الحنو، الحب، الخصب، الولادة) بما يحيل إلى رمزية الماء.

كما أن هذه المرأة/ الماء، في وقفتها الشامخة وهي تحتضن الجفاف (الصحارى والسهوب وعروق الجبال) وهي تسيل في اللوحة، من عنقها حتى صدرها الأيمن، فيما تحتضن - في موقع القلب - خضرة الحقول والنخيل والناس (أي الأمل)، وتحمل على الكتف الأخرى شالاً مرصّعاً بغابة من الزهور، يهيئنا لأن نرى فيها رمزاً للوطن!!

ولعل هذا الجزء من القصة التي حملت عنوان المجموعة يضع قلوبنا على ما يموج في وجدان «ذلك الوجه»، حين يقول النص: «كان البحر والشاطئ والكفان ..

غابة صغيرة وخيول ولعب. جبال ملوّنة وماء. نخلة يلعب الأطفال تحت ظلها و يأكلون ، ويغنون:

الكفان،

والوجه الوديع يدنو، ويحدق في البحر ويدنو، ويحدق في البحر، و يود لو كان : سمكة.. طائراً .. غيمة». (ص 65).

«الوجه الذي من ماء» وجهٌ لا ينتمي لعذوبة الماء، وحسب، ولكنه يصبح ميداناً لصراع «ماء» آخر، يولد من سيولة الزمن، ومن صراع الأحلام والآلام الطفلية مع مكونات الحياة القاسية، حيث إن ذلك الوجه الذي تخلّق من حركة الطفل وأحلامه بقرب البحر، ما يلبث أن يصير شاباً يقترب من مرحلة لبس العقال والخروج من ثياب البراءة، ولكنه سرعان ما يواجه مصيره أمام عنف البحر، لأنه لم يكن يمتلك سوى أحلامه الصغيرة الهشة لأن يكون «سمكةً، أو طائراً، أو غيمة«!!

لذلك يمكننا القول بأننا، ومنذ لوحة الغلاف، سندلف إلى عالم رمزية الماء في قصص جبير، لتتجلى لنا في توظيفاتها المختلفة: رمزاً للمرأة أو للطفولة والأحلام والحياة البهيجة، أو رمزاً للعطش و الانكسار، أو كدلالات أخرى، تظلُّ مفتوحة على كل الاحتمالات، و منها النص التالي!

2 - مشكلة بسيطة (ص 10 - مجموعة الوجه الذي من ماء)

«خلت المدينة من الماء: خرج الناس إلى الشوارع، عطشوا، كلهم...

جلس الرجال في الشوارع، يتصبّبون عرقاً

.....

بِرَك العرق تتجمع .. وتكبر.. بحيرات ترفدها دموع النساء التي تسيل من تحت الأبواب

...

تجمّع ماءٌ كثير، وأخذ الناس يشربون!!

تقول الآية الكريمة: ﴿**وجعلنا من الماء كل شيء حيّ**﴾، وفي هذا المعنى الكريم يتشكّل النص، ولكن الماء الذي ينقطع عن المدينة سوف يأخذ على يدي القاص أبعاد تمظهراته الرمزية، حين نرى أن كارثة انقطاع الماء عن المدينة، لم تخلق حالة من سواسية المصير بين الرجل والمرأة، فظلت – حتى في أتون الكارثة – تبكي وتسيل دموعها من خلف الأبواب، وخارج دائرة المشاركة في المواجهة!

لذلك يبرز صراع الدلالات، في رمزية الماء/ المعنى، ما بين الماء الصافي الذي تذرفه عيون النساء المحتجزات خلف الأبواب، وما بين ماء العرق «النتن» الذي يسيح من أجساد الرجال الكسالى، الجالسين على نواصي الشوارع، حين لا يحتجون على انقطاع الماء، وإنما يستمرون في إحكام إقفال بيوتهم، على الماء الذي تمطره عيون النساء من تحت الأبواب الموصدة، إلى برك عرقهم وبحيراته الطافية على سطح الإسفلت!!

ولعل الوقوف أمام هاتين العلامتين اللغويتين (الأطفال والماء)، وأمثالهما في قصص الكاتب، تعيننا على كشف مكامن إبداع شعرية

القصة القصيرة، في معظم كتاباته، والتي تتولد من تكوين نفسي شديد الرهافة، ومن مكوّن ثقافي بلور رؤيته التأملية والنقدية، عبر محاضن القراءة الفاحصة، ليبصر - رغم المعيقات القاتلة - في اللغة وفي الأشياء وفي الإنسان، مكامن السيولة وممكنات التطور والاستجابة، للتعاطي مع المتغير التاريخي لحياة الإنسان، الباحث عن معنى لحياته وأفق لوجوده.

مكونات الذاكرة، ومقاربات اليومي:

تتسع الذاكرة لما لا يحصى من المكونات، ولكن القاص هنا يعمل على اختيار عناصر أساسية منها، يتم استحضارها وتداولها في مستوى دلالاتها المفعمة بحيوية نستالوجية أبعادها الواقعية والأسطورية، ويعمل على توظيفها في سردية النص كأيقونات تعمل على تخصيب النص القصصي، بتمثلات واقعية مفارقة لمرجعيتها في الذاكرة، وكحقل انفتاح دلالي يتجاوز دالها المعياري المألوف والمتداول، من أجل إنتاج نص اللحظة الحاضرة وتشوفاته المستقبلية الحية.

لذلك يمكن لأي قارئ للمجموعات القصصية لجبير المليحان أن يلحظ الوجود الواقعي لتلك المكونات (الأطفال - الأب - النخلة، القرية، المزرعة، وسواها) في معظم قصصه الطويلة والقصيرة، وأن يحيلها أيضا إلى مرجعيتها القروية في قرية «قصر العشراوات» في جنوب حائل، ويمكنني كذلك - بحكم علاقتي اللصيقة به - أن أؤكد على ذلك، حيث أرى أن الأب المسنّ في قصصه، غالباً ما يعكس صورة والده الوقور، الذي تزوج بوالدة الكاتب وقد ناهز

الستين من عمره، فلبس ثياب الأب والجد معاً، في كل تجليات الأب القروي الحنون على طفولة أبنائه المجايلين لأحفاده.

وفي نفس الوقت، أستطيع أن أستذكر معه صورة نخيل الدار، ونخيل مزارع القرية، وغروب الشمس خلف قمم جبال أجا، كدلالات على الحضور الواقعي «للنخلة» و«الطفولة»، في قرية النص.

ولكنه، وهو يشيد معمار قصصه، لا يستعيد تلك الأسماء وتلك الأشياء كحضور واقعي للروح الكامنة في فضاء الأسرة وعوالم القرية وحسب، وإنما يقوم بتحويلها إلى علامات لغوية أخرى داخل بنية النص تحيلنا على متخيل سردي يحفل بإمكانات التأمل والتأويل والترميز في مستوياته الثقافية وعبر تشكيله الفني المنفتح على الحاضر والمستقبل.

وسوف تحتفظ هذه المرحلة الممتدة من عام 1980م وحتى اليوم بتعالقها الفني المستمر مع «شعرية القصة» التي تنتمي لمرحلته الأولى، رغم أن رؤية القاص ستأخذ منحىً آخر بانفتاحها على تيارات الواقعية النقدية والتوليدية، واتكائها على البعد الخارجي الكامن في شعرية «مكونات الذاكرة» في الحكاية الشعبية والأسطورية، وفي مقاربات الواقع، لتشكيل بنية نصه المختلف عن مرحلته السابقة. وسيتبدى لنا ذلك في مقاربتنا لبعض تلك النماذج فيما يلي:

صانع الملح:

(معركة العيون)

يسألونك ما الفرق بين اليمامة واليمّ

بين المليحة والملح

بين الوحيدة والواحدة
قلت لغو اللغة
والتباس الجناس

هاشم جحدلي (معلقة المرأة):

سوى الملح الذي لا متعة للمائدة بدونه، هناك الملح المجازي، الحاضر في ملح جمال الحياة، جمال الحبيبة، وفتنة الحبيب المملوح.. وهناك ملح الجناس الذي احتفى به الشاعر الجحدلي أيضا!

عنوان هذا النص لا يتحدث إلا عن الملح بدون صفة، لكنه يتضمن تنوعا إشارياً إلى تعدد وجوهه. ومن هذا التنوع تتبدى فاعلية عناصر رئيسة في تشكيل النص متمركزة في «معركة العيون»: عيون صانع الملح، الذئبة ، الذئب، «النجر»، في مقابل تجليات الملح وعيون المليحة، وملح البارود، الذي يشير إليه في الهامش، كاتب النص.

يبدأ الصراع منذ فجر ذلك اليوم الذي كانت تخشى فيه الزوجة على زوجها من مغامرة البحث عن الملح وكأنها تخاف من فقده، وحين همت بتوديعه «نظر إليها باسماً... وتحرك صوبها، فراغت، أمسكها فتخلصت منه، أطبق عليها بذراعيه، رفعت رأسها فبرق بياض العينين الكحليتين»، وتنتصر العينان بالظفر بلحظات مجاسدة حميمة قبيل الوداع.

ارتوى الرجل من المليحة على الفراش، وذهب صوب مغارات الجبال البعيدة للحصول على ملح البارود، والدخول في معركة جديدة مع عيون الذئبة !

استعد الرجل جيداً لهذه المعركة فأنجز مهمته بدقة، وعاد إلى بهجة المليحة والأطفال في البيت، وإلى مهمة إعداد الملح، غير أنه لم يكن يعلم أن عيون الذئاب الأخرى تطارده في القرية أيضاً.

دخل ضيف من باب الدار المفتوح، فرحب به وأجلسه أمام النار ودلة القهوة في حوش البيت، فيما كانت المرأة تشتغل على خوص النخل، تحت ظلال عناقيد العنب.

يجلس الرجل (الذئب) تحت عريشة العنب ويقطف عنقوداً كبيراً ويتأمل المرأة ويبدأ بأكل الحبات وهو ينظر إلى المرأة ويبتسم.

الرجل (الزوج) وهو منهمك في تصنيع البارود في قلب النجر بهدوء وخبرة، يلاحظ معركة العيون، فيشير للزوجة بعينيه للمغادرة .. فتغضب المرأة وتدخل البيت..

الرجل (الضيف) يسأل: لماذا تصنعون البارود.. هل تحاربون؟

الرجل (الزوج) يدخل البيت لإطفاء غضب المرأة.

الرجل (الذئب) يفتح عينيه المدربتين لاكتشاف محتويات عين النجر، ويدكّ الملح بقوة للتعرف على سرّ الصنعة، لكن الملح هنا ينفجر في عينيه ووجهه!

لم يستخدم الكاتب هذه الصفات طوال القصة ولكنني وظفتها هنا في سياق تحليلي، لأنه كان يستخدم صفة الرجل للزوج وللضيف معا، بما أضفى على الحكاية حالة من الغموض الملتبس، الذي يقود القارئ إلى إعادة النظر في مقاطع النص أكثر من مرة، لكي يتأكد بدقّة من مآلات معركة العيون، والتعرف على أيٍ من الرجلين مضى إلى حتفه!

هذا ملخص مكثف للحكاية في القصة، مع بعض تأويلاتي، ورغم الطابع التقليدي لمضمونها وتساوقها الزمني الخطي، إلا أن الكاتب استطاع أن يقيم حداثة سرديتها وأنموذج حواريتها، عبر توظيف حيادية كاميرا التقاط الصورة السردية، و موازبة تضمين وظيفية الرؤية، بعيداً عن أحكام القيمة الإيديولوجية، وكذلك فيما يتبدى من حوار بين شخصيات النص، و في مقدرة الكاتب على المحافظة على سلاسة إيقاع تطور الحدث و جمالية ترابط جمله السردية أيضاً.

أبي وبورخيس:

(تناص المخيلة الشعبية)

في هذه القصة، تجربة تناص يمكنني أن أسميها بـ «بتناص المقابلة»، ما بين مخيال شعبي كتبه بورخيس في كتابه «المرايا والمتاهات»، نقلاً عن الف ليلة وليلة، ومخيال آخر دوّنه القاص نقلاً عن أبيه عن أجداده، من آثار حكاية شعبية شفوية، تنقلت عبر الأزمان حتى تم اصطيادها على يدي القاص، بفعل تأثير حركية ذلك التناص.

ومن جماليات الحيل الفنية التي استخدمها القاص هنا إشارته في الهامش إلى بحثه عن جذور نص بورخيس في كتاب «ألف ليلة وليلة»، ولكنه لم يجده في نسخته القديمة من هذا السفّر، ولا في نسخ أخرى وطبعات متعددة، وفي ذلك دلالة على تقصّد الكاتب تعويم المصدر المكتوب، للإشارة إلى أن «بورخيس» ربما كان هو الذي كتب هذا النص من ذاكرته الشعبية في أمريكا اللاتينية!

ملخص حكاية «بورخيس» المنقولة عن الف ليلة وليلة، تشير إلى أن رجلاً موسراً في مصر، بذّر أمواله فافتقر، وحلم ذات ليلة بأنه موعود بكنز من الذهب في «أصفهان»، فيسافر محتملاً كل مغامرات السفر إلى هناك، حيث تم القبض عليه، وضربه، وإيداعه في السجن مثل لصّ. وحين تأكد السجان من مصداقيته قال له: «أيها الأخرق، السريع التصديق، لقد حلمت ثلاث ليال بدار في القاهرة، في قاع حديقتها كنز من الذهب.. ولم أصدق هذه الأكذوبة».. خذ هذه النقود وأمضِ.

أخذ الرجل النقود، وعاد في رحلة معاكسة إلى بيته، ومن حديقته أخرج الكنز الدفين!

لا يكتفي القاص بوضع نص بورخيس كوثيقة في مفتتح النص، وإنما يستمر في مشاغبتها طوال سردية قصته، حيث يقول: «هكذا قال بورخيس، أما نحن، أنا وإخوتي، فكنا نعرف هذه القصة منذ عقود... القصة التي قالها بورخيس نفسه، هل أخذها من والدي؟؟» ربما كان أبو بورخيس ، أو جده، أحد هؤلاء الأحفاد، ربما، ولكن أبي لم ينطق لنا اسم بورخيس... وبورخيس ذاته، لم يكتب اسم أبي في قصته السابقة» (ج ي م - ص 49).

ضمن هذا الأفق المفتوح للكتابة على هوامش النص ومتنه، يدون جبير قصته الموازية، التي لم يختر لها والده عنواناً، غير اسم صاحبها «ابن رواف»، ويبقيها نصاً مفتوحاً يدخل فيه الأب الراوي وأبناؤه، على خلاف نص بورخيس الذي صار نصاً مكتوباً مكتفياً بذاته كأيقونة.

وابن رواف ،رجل فقير، من قرى حائل، لا يملك إلا حماراً يحمل على ظهره أعشاب الجبل إلى القرية، وقد كرهته زوجته وغادرته إلى أهلها، فحلم مثلما حلم صاحبه المصري، في ثلاث ليال متتالية برجل يقول له: رزقك يا ابن رواف في الشام».

يبيع الرجل حماره ويخوض غمار الرحلة الشاقة إلى الشام، وهناك تقوده الصدفة للقاء شيخ ذي لحية بيضاء.. فيقص عليه حكايته، ويجيبه الشيخ: أصلحك الله يا بني، هذه أضغاث أحلام، فكيف تصدقها؟ لقد رأيت حلماً يشبه حلمك، ولكنني لم أصدقه، وقد تكرر ثلاث مرات وهو يقول لي: اعلم أن مال ابن رواف تحت مربط حماره!!

عاد ابن رواف إلى بيته، وحفر تحت مربط حماره ، ووجد كنزاً من الذهب ، فوزع بعضه على أصدقائه ومعارفه.

بعد هذا الملخص المبتسر لحكائية النص ، أود أن أشير إلى النقاط التالية:

- هذا التناص الذي غدا لعبة فنية بين يدي كاتبه، لم يعد كذلك بالنسبة للقارئ، لأنه أصبح لعبة معرفية، أساسها التأمل في البنية الأسطورية للحكاية الشعبية، وتجلياتها المتشابهة عبر الأمكنة والأزمنة. وهذا التشابه لا يحيلنا إلى مسألة التفاعل الثقافي عبر الترحل ومغامرة السفر، أو إلى الاطلاع على ما تم تدوينه من حكايات الشعوب الأخرى، وحسب، وإنما يمكن الوقوف عليه من زاوية أخرى، ترى أن الظروف المتشابهة للبشر في العصور الأقدم، تحفز على تصنيع أدوات متشابهة، للزراعة

والري والمأكل والملبس، مثلما حفّزت المخيلة الشعبية على إنتاج حكاياتها المفعمة بأسطورتها وخرافتها، حيث يلجأ عبرها البشر إلى الحلم الأسطوري تعويضاً عن عجزهم أمام المآزق المعيشية، أو في عدم القدرة على الوصول إلى إجابات على أسئلتهم الواقعية الملحّة!

- وسوف نرى في هذا النص المختلف على صعيد التجربة القصصية المحلية، وعلى مستوى الإنجاز القصصي للكاتب، تناصاً دالاً على حساسية فنية شديدة الرهافة وعلى رؤية ثقافية مبصرة، حين اشتغل على حكايتين تعبران عن تجاور البعد الأسطوري والخرافي للبعد العقلاني، فنرى في القصة التي أوردها بورخيس أن السجان في أصفهان قد سخر من أحلام الرجل المصري، مثلما سخر الرجل المسن في الشام من أحلام ابن رواف، لكن المخيلة الحكائية الشعبية التي تبقي على هذا المكون العقلاني، تقوم بنقضه في آخر الحكاية، فتحتفي بعودة الرجلين إلى منزليهما، حيث يحفر كل منهما في حديقته و يجد كنزاً من الذهب تحت أقدامه!!
- في كتابة النصوص السردية، يحتفظ الكاتب الفعلي غالباً بمسافة تفصله عن السارد المفترض، بما يقوي حياديته وحوارية النص، وهذه هي السمة الغالبة في معظم القصص القصيرة التي نعدها أنموذجية.

أما في هذا العمل، فإن الكاتب يتماهي تماماً مع سارد القصة المفترض، عبر اختياره لكتابة بورخيس، والوقوف على حكايته الشعبية، والتحقق من وجودها في النص الأصلي لألف ليلة وليلة،

وكذلك في اشتغاله الفني على توظيف المتن والهامش، والكتابة التأملية داخل النص، واستحضار المكان وتسميته، وتحريك الشخصيات العائلية، لبناء هيكلية النص الكلية ، لنرى ابنة الراوي/ الأب الذي قص لأبنائه حكاية ابن رواف، تسأله (كأنثى) بعد أن يفرغ من كلامه : وماذا عن زوجته يا أبي؟؟

فيرسل الأب ضحكته النادرة:

ماتت من الغيظ!

ونتساءل هنا: ترى هل أثّر هذا التماهي بين الكاتب والسارد المفترض على حيوية النص وحواريته؟

في رأيي، أن الفنان المتمكن من حرفيته، قد أبدع في كتابة هذه القصة، وأن حضوره كسارد داخل النص قد عزّز من مفاعيل تأثيره على القارئ وشده إلى مصداقية الحكاية، والتفاعل الفني والوجداني معها، حيث لم تعد القصة نتاجاً للتناص بين حكايتين، وحسب ، وإنما تناصاً بين مخيلتين شعبيتين، أو بمعنى أوسع : تناصاً تاريخياً بين مخيلات الشعوب المختلفة! حيث يقول الكاتب: «هذا قبل أن أعرف بورخيس، أما الآن وفي هذا الوقت بالذات، فلا شك عندي في وجود بورخيس ما ، في أحد كهوف أجا ، مع أرواح الوعول والذئاب والصيادين، و أصوات المغنين ، التي تتردد وسط الجبال منذ آلاف السنين».

الفم:

الفم مستودع أسرار لسان الكلام، وبوابة الأكل والشراب، ولكن عصمان يطلق العنان لجسده ليكون لسانا كاشفاً في هذا

النص لأقسى علاقة تنهض في تضادها ما بين بيئة الجوع في قريته بالسودان، و ما بين مرابع الترف والنعمة، في قصور أحد الأثرياء.

وقد اضطر عصمان، بعد أن دفن ابني شقيقته اللذين ماتا جوعاً في القرية، للقبول بفرصة العمل في الرياض مع صديقه حسن، الذي سهّل له أمور السفر و رافقه إلى هناك، ليعمل «متذوّقاً للأكل» في أحد القصور.

وهذا النص يشيد معماره الفني على المفارقة والفكاهة السوداء وفنتازيا سخرية الواقع المر، من خلال تعدد زوايا الصورة ما بين كاميرا الالتقاط الخارجي والتفاعل الوجداني العنيف، كما يعمد إلى إبراز الحدث وملامح الشخصيات، فيما يتم تغييب عقدة النص، وفتح إمكانات تأملها للقارئ!

عصمان يبدأ في جو من الغرابة والمقاومة العفوية، مهام وظيفته «كمتذوّق»، و«للوهلة الأولى، أراد أن يلتهم الصحن الصغير بما فيه. كانت عينا حسن تراقبانه، والفلبيني يتبعه، ممسكاً بدفتره وقلمه، قال له حسن: لا ..لا ، صغّر اللقمة ، تذوّق فقط !».

هذا الفم الجائع، تجاوز بعد مدة أرق ذاكرة الجوع الذي عاشه في قريته، وأصبح «كرشاً» كما كانوا ينادونه، فلم يعد يبحث عن لقمة تسد رمقه، وإنما غدا متذوّقاً و مستمتعاً بأفخر أصناف الموائد، فأدمن الأكل والشراب والجنس، حتى مات من فرط إسرافه !

عصمان لم يكن يعلم أن وظيفته تقتصر على تذوّق الموائد، قبل أن يجلس عليها الشيخ وضيوفه، لكشف أي حالة تسمّم أو «سمّ» يمكن أن يضعه فيه أحد الطباخين أو أعداء الشيخ، ولهذا السبب مات عصمان هرباً من ذاكرة الجوع.. شبعاً أو تسمّماً، أو بهما معاً!

ولذلك، يؤكد السارد من خلال موت عثمان، حقيقة أن الموت يعشق الفقراء كثيراً، سواءً كانوا في القرى أو يعملون كمستخدمين في القصور، لأن الفقراء - عادةً - يهربون من الموت إلى الموت! (مجموعة ج ي م - ص - 27-45 كُتبت في عام 2002م).

الميـزان:

حين نتأمل المرجعية الواقعية لنواة هذه القصة، فإننا سنجدها في داخل كل بيت، حيث يتم التعبير عنها علانية، أو بتعبيرات إشارية ترتسم في علامات اليدين أو ملامح الوجه، وفي أضعف الأحوال يتم التعبير عنها بالمنولوج الداخلي!

لكن القاص يخرجها من عاداتها المألوفة إلى فضاء المدينة، حيث المكان الذي ينبغي لها أن تُطرح فيه، لأنها فاضت عن الكتمان وتجاوزت نبضات القلوب، وتخطّت علامية الإشارة، وجدران المنازل، ذاهبة - بلا غطاء ولا مواربة - إلى فضاءات الشارع!

في هذا النص الذي يتعالق بتراث نموذجية القصة القصيرة، من حيث البعد الخارجي، في تصوير المكان وحركة الشخصيات، يغيّب الحدث كفاعل أساس، و تغيب عقدة الحكاية، ويحضر الحوار وذروة الأزمة كسؤال، أو كمحاكمة مفتوحةٍ أمام الناس في الأسواق والشوارع العامة.

«وسط المدينة: حيث تضجّ الساحة العامة بالسيارات، والناس، وضجيجهم، وبالقرب من المسجد الكبير المرتفعة مآذنه بعلو شاهق... أقف و تقف المرأة أمامي، وقد وضَعَتْ خشبة تشبه «الميزان»، إحدى كفتيه ناحيتي، والأخرى ناحيتها،.... وقالت: أنت لا تسمح لي بأن أخرج من البيت!».

ويستمر الحوار مع هذه المرأة التي تلبس ثياب الزوجة حيناً، والأخت حيناً، والابنه أو الحبيبة حينا آخر، حيث ترفع المرأة (كرمز كلي) إصبعها أمام عينيه، قائلةً: «أنت تغلق عليّ الباب.. باب الغرفة، وتأخذ المفتاح.

ويرد عليها: ولماذا لا تكسرين القفل.. مثلاً، وتجيبه بسؤال: ولماذا تضع القفل، وتغلق الباب ، أنت!!».

وتمضي درامية المشهد في تصعيد الحوار، حين تتهمه المرأة بأنه يصادر حقوقها، فيرد عليها بضحكة هستيرية، «وحقوقي أنا أيضاً».

الحوار هنا، كفاعلية نصية، يحرك نمو المعنى ودرامية التخييل، لينفتح على الواقع الاجتماعي والثقافي، ويغدو بذلك سؤالاً ثقافياً، وليس عائلياً فقط!

غير أن الإجابة السريعة والجاهزة دائماً تأتي في ذروة درامية الحالة، حين يخرج المصلون من المسجد الكبير، وتطأ أقدام بعضهم الخشبة التي وضعتها المرأة «كميزان»، فتميل الكفّة باتجاه آخر تماماً!!

هل مالت الكفة لصالحها، وقد وقفت أمام المسجد لتستعين بالعدل الديني في الحكم بينهما، أم أنها ذهبت لمصلحته، أم أن الرجال الذين وطئوا الكفتين، قد حسموا ميلان الميزان باتجاههم سلفاً!!؟

القصة لا تقول شيئاً عن ذلك، وإنما تفتح آفاقها أمامنا لكي نقرأ ما خلف العلامات والدلالات !

(الوجه الذي من ماء – ص 45).

شغاف النخيل:

تستعيد الذاكرة بعض مكوناتها في سرديات جبير، فتحضر «النخلة» العالية في هذه الصحراء الشاسعة والحارقة، لا كشجرة مثمرة وحسب، وإنما كشريك لقدر إنسان الصحراء، وواحدٍ من أفراد العائلة، حيث تفرح معهم في مواسمها اليانعة، وتحزن مثلهم في أزمنة الجفاف الطويلة، وتكتب على خصرها الطويل تواريخ الجدب، وأزمنة المواسم الممطرة.. وذلك ما يضعها في موقع الرمز للوجود وديمومة الحياة.

وحيث لا تغيب فنية أسطرة الواقع أو فنتازية تشكيله عن كثير من قصصه، فإننا نراه وقد عمد - بشفافية شعرية - على توشيح هذا النص الذي ينتمي إلى سياق الواقعية النقدية، ببعض سمات الواقعية السحرية المنتمية إلى تراث «مائة عام من العزلة» لماركيز، أو إلى فقهاء الظلام، للعراقي «سليم بركات»، و محتفظاً خلال ذلك بمقدرته الإبداعية الخاصة، على إدماج الرؤية النقدية الواقعية للقصة، في أبعاد جمالية تشكيل واقعيتها السحرية.

«شغاف النخيل» إحساس مشترك بين النخلة وبين الإنسان، ولذا ترسم لنا هذه القصة رحلة الأب بصحبة ابنه الصغير (الطفل) من المدينة إلى منبع الذكريات في القرية، لزيارة مزرعة الجد، والوقوف على تاريخ النخلة، وتاريخ العائلة، فيقفان على «مقبرة النخلة» التي خصصها الجدُّ لجذع نخلة اضطر (باكياً) إلى قطعها والصلاة عليها وتغطية رأسها بغترته الحمراء، قبل أن يأذن بإطعام قلبها للجيران ولأطفاله، فبقيت شاهداً على تلك العلاقة السريّة بين إنسان الصحراء والنخيل!

هذه السيرة السردية تعبر عن حالة إصغاء حميم تتواشج بين الكاتب وبين مكونات الذاكرة، في بعدها الواقعي والنستالوجي والأسطوري، ولكنها لا تبقى أسيرة لتلك الحالات، وإنما تتصاعد محمّلة بدلالات مختلفة، حيث نرى الطفل وقد أصبحت يده قاسية «كما لو كانت يد فلاح عاش في قسوة الأرض عشرات السنين».

طفل القصة هنا، يذكرنا بطفل رواية «فقهاء الظلام» الذي ولد وكبر وتزوج ومات في نفس اليوم، وكأنما أراد السارد هنا، أن يضع الطفل في معمعة التحولات من أجل استشراف مستقبل قريب، ندفن فيه نخلة أخرى، هي «نخلة البترول» التي لن تثمر مرّةً ثانية، عائدين إلى نخلة الصحراء، وسنوات القحط، فيتحدّث السارد عن ابنه، الذي صار شيخاً هرماً، في خاتمة النص «تلفتّ ابني الهرِم إلى كل الجهات، منصتاً إلى عويل الأيام الممتد عبر حقب تتلاحق، كما لو أن الماضي يتكرّر في أزمنة مختلفة، وقادني إلى البوابة الطينية الواسعة (للمزرعة) المفتوحة أبداً!!» (القصة - ص 66).

وإذا كانت فنتازية واقعية النص قد أخذتنا إلى هرم الطفل، فإننا لن ننسى ملامح الأب الذي صار أعمى، وأسلم قياده لابنه الشيخ!! (الوجه الذي من ماء - ص 63 - كُتِبت في عام 1975م).

شعرية القصة:

يحفل كل نص سردي بجماليته الخاصة، عبر تقاطعاته مع تجليات النموذج، وعبر تمايزه عنها. و يمكننا أن نعد جبير المليحان أحد كتابنا في المملكة الذين يختبرون مهاراتهم الإبداعية والثقافية تحت ظلال خيمة «شعرية القصة»، حيث يأتي إلى كتابة النص

كحاجة للتعبير عن حالة/ عن رغبة في التشكيل، وليس عن فكرة جاهزة مسبقة، ولهذا نرى أن نصه يتخلّق أثناء عملية الكتابة، وليس قبلها.

المعرفة الحاذقة بالنموذج الفني تعين القاص على الانطلاق في تجربته وتجريبه، ليمضي بعد ذلك في بحثه عن «لغة جديدة»، وعن كتابة طازجة ومختلفة، تعينه باستمرار على تجاوز نمطية النموذج السائد، وعلى تجاوز نمطه الشخصي، والافتراق عنهما أيضاً، سواءً في البعد الدلالي أو التعبيري.

وفي هذا السياق يمكننا أن نشير إلى أهم السمات الجمالية العامة لشعرية القصة:

خصائص نوعية عامة:

- الحساسية العالية للغة، والتمكن من أدواتها البلاغية.
- سلاسة كتابة الجملة، وموسيقية السرد.
- المقدرة الفنية على تشكيل حالات التكثيف والإيجاز، والإحالة على ما يقع، في مستوى الرمز، خارج النص.
- استثمار مكونات المقابلة والمفارقة، لتعميق مفاعيل «دراما» السخرية والشعرية في بنية النص.

وتتجلى هذه الخصائص كأحد أبعاد جمالية النص، في المرحلة الثانية من تجربة جبير، التي انبنت على توظيفه «لليومي ومكونات الذاكرة»، وفي قصصه المكتوبة للأطفال، فنراه يستعين بهذه الخصائص الشعرية، التي أتقن استخدامها من قبل، من أجل التعاطي برهافة لغوية عالية مع شعريات البعد الحكائي في

الحكاية الشعبية والأسطورية ، ومن أجل تخفيف ثقل حكائية البعد اليومي، وتخصيبها ببعد شعري يسهم في تعميق مفاعيل سرديتها وإستراتيجيات خطابها، وآليات استقبالها.

«القصة - القصيدة»:

تفيد (القصة - القصيدة) من هذه الخصائص العامة لشعرية القصة، وتضيف إليها خصائص نوعية أخرى أكثر التصاقاً بالبنية الشعرية للقصيدة، و ذلك بتركيزها على:

- البعد الإيحائي في اللغة أكثر من الجانب التواصلي، و ذلك بتغليب أبعادها الاستعارية على الكنائية.
- ممكنات الحذف والإضمار، وتوظيف تكرار مطالع بعض الجمل، لتأكيد الدلالة، والعمل على توظيفها كبعد تأويلي يشكّل طبقة أخرى لمعنى المعنى المسرود في عبارات النص.
- البعد الغنائي والانفعالي الداخلي، كآلية مهيمنة لتشكيل حكائية النص، عوضاً عن العالم الخارجي .
- الإفادة من لعبة الفصل و الوصل، والانتقال الإيحائي من جملة إلى أخرى، ومن فنية البعد التجاوري بين مكونات النص - التي يتميز بها الشعر - لتشييد معمار فني ينهض على تعدد زوايا التقاط الصورة (كعين تبصر كل الجهات)، وعلى القدرة على إدماج مكوناتها المتجاورة، في شكلٍ هارموني منسجم، يرسم الدلالة الكلية للقصة، رؤية وتعبيراً.
- إيقاعية التشكيل وموسيقية الجملة والتركيب على السواء، مع بقاء عنصر السردية ناظما للنص، بحيث لا تجرفه الشعرية على أن يكون قصيدة (إدوارد الخراط - الكتابة عبر النوعية).

وجبير المليحان، الذي يمتلك رؤية واضحة وبعد تأملي وثقافي واضح المعالم، يبدع نموذج (القصة - القصيدة)، كمثل شاعر متوهج بقصيدته، يعمد لاستخدام هذا الأسلوب، لمعرفته وخبرته - من الناحية الجمالية - بأن الشعر يتوفر على أرقى أشكال صياغة «فنية الكتابة»، في تكثيفها واقتصادها وفي أبعادها الإيحائية، وفي دلالاتها المفتوحة، كما يجد في غنائيتها ما يعينه على كتابة أشد حالات الانفعال توتراً، دون قيد يمليه عليه استيحاء الواقع، أو إعادة تخليقه في النص الموازي. وهنا يستبدل عناصر بناء النص القصصي النموذجي، بعناصر أخرى، تنتسب إلى مكونات شعرية القصيدة، فيتم تعويم الرسالة المباشرة للخطاب، لتغدو دلالات منفتحة على التأويل، ويأخذ القارئ دوره في التفاعل معها والمشاركة في تشييد موقع دلالاتها وإحالاتها، كشريك في إنتاج فاعلية النص، أو في الزهد فيه و نسيانه.

وإذ تتبدّى في مجموعاته الثلاث - تحت خيمة شعرية القصة - تمظهرات التلازم الجدلي بين رؤية النص وأدوات تشكيله، فإن مرحلته الأولى في عقد سبعينيات القرن المنصرم، التي كتب خلالها «القصة - القصيدة»، كانت تعبيراً جمالياً ودلالياً عن قطيعته مع شكل القصة التقليدية، أولاً، و عن مقدرته على تجاوز النموذج، ثانيا، وعن إعلانه عن حالة الرفض للسائد، ثالثا.

وقد تولّدت هذه الرؤية الثقافية والفكرية وتجلياتها الجمالية، في خضم حالة التأثر بمناخ الانهزام العربي، و اغتراب الإنسان عن أحلامه، وانسحاقه تحت وطأة التخلف والقمع والاستبداد، ليكون هذا النتاج تعبيراً عن حالة الرفض لهذا الواقع بكل مكوناته، وبحثاً عن الكينونة الذاتية وتحريراً لها ولإبداعها من أسر النموذج الفني

التقليدي، ومن قيوده الاجتماعية و الثقافية والسياسية، متصادياً في ذلك أو متقاطعاً، مع تيارات ثقافية وأدبية عالمية، ومع تأثيراتها في الساحة الأدبية العربية، مثل الوجودية، والاغتراب، وتيار الرفض و العبث، وسواها، في تلك المرحلة.

وحيث قد توقفنا في محور (الأطفال والماء) على كثير من تجليات هذا النموذج الفني عند جبير، فإننا هنا سنكتفي بالوقوف على نصين آخرين يعبران بطريقتين مختلفتين عن هذه التجربة، حيث كتبهما في مرحلتين متباعدتين، زمنياً.

أ - النخيل التي ليست في الحدائق (قصر العشراوات - 1979م):

تشكّل النخلة في قصصه، الضلع الثالث من مثلث العلامات اللغوية المهيمنة على كتابة النص، (الطفل - الماء - النخل) دلالة وتعبيراً، وهذا العنوان الشعري، منذ البدء يحيلنا إلى (الحلم/ الغائب)، لأن النخيل التي ليست في الحدائق، هي مرموز الحياة التي ليست في البيوت ولا في الشوارع، فهي غائبة أو مغيّبة، ولا يحضر منها إلا مخيالها في القلب، كحلم تطارده الكوابيس.

هذه (القصة القصيدة)، مثلما الشعر، لا يمكن تلخيص جوهرها الحكائي، وإنما يمكن الإشارة وحسب، إلى أقطاب حركة النص في بعض تجاذباتها أو افتراقاتها.

يبدأ النص بهذه الجملة:

«اليوم قصيرٌ، كحبة رمل، وهو حلم أبيضٌ، وكوابيس».

هذه الجملة الشعرية المقطّرة، تشير إلى الزمن وقد صار شيئاً مادياً، فقد سيولته وحركته، وغدا صراعاً بين قطبين، هما: الحلم والكوابيس.

في «الحلم»، وفي زمن غياب النخيل، يلتف الأطفال والشيوخ وسارد النص حول مخيالها، فيرونها تصب الماء على رؤوسهم، وتفتح قلبها الحلو للأطفال، وتتشقّق التربة من تحت أقدامهم، عن فسائل صغيرة، كعددهم... وينتشي الراوي بهذا الحلم الذي يشبه الجنّة، حين يقول: «أرفع عيني إلى النخيل، وأملأ جيوبي بالبلح الأحمر والأصفر، ثم أستمع إلى صوت غناء».

لكن القطب الآخر «الكوابيس» يباغت أحلامهم، ويعيدهم إلى جهنم الواقع، حين يقولون «وتتشقق التربة من تحت أقدامنا عن أعشاب قميئة كالقنافذ».. فيما يملأ السارد جيوبه من بلح الأحزان!!

وفي مطلع المقطع الثاني تجيء هذه العبارة:

«الليل ليس طويلاً كالطرق، وهو حلمٌ أبيض، وكوابيس».

وفي هذا الجزء، لا يبقى القطبان (الحلم، والكوابيس) منفصلين عن بعضهما، وإنما يدخلان مرحلة الصراع في أعماق الواقع.

«الرياض غيمة ضوء كالشراشف، والليل ناصعٌ كالموتى، وأنا أركض في شارع فسيح..». وحين يقابل صديقاً له، أمام العصارة، يسأله:

« – عصير

– شربت كأسين من الأحزان الآن!

– أجنبي

– وطني، ذلك النوع الأسود

- هل أكلت سندويتشاً من الحزن المجمّد؟

وقال لي:

لقد تعفّنت أحزاني، فأنا أرصّ أحزاني كل ليلة، وأنا عائد إلى النوم، حتى امتلأت غرفتي» (ج ي م - ص 10).

وفي أفق درامية صراع قطبي الحلم والكوابيس، التي يمكن أن نجد أشباهها في قصص كافكا، وروايات كامو، ومسرح صموئيل بيكيت، ينفتح النص على حكايات كثيرة تعمّق معنى ذلك الصراع الأزلي بين القطبين، حيث لا يميل النص إلى انتصار أحدهما على الآخر، و إنما يفتح أمامنا نافذة جديدة لرؤية ذلك الصراع، في بنية جمالية مختلفة.

وهكذا نرى أن توظيف القاص لملكته الشعرية المدهشة، في كتابة النص، لم تأتِ كإضافة جمالية وحسب، وإنما كبنية سردية مختلفة، تنهض على ما تفتحه البنية الشعرية من ممكنات: التخييل، و الانتقال والتجاور، وتعدد مستويات الدلالة والإحالة، والقراءة والتأويل، من جانب، وفيما تتركه من أثر على المُستقبِل، المشارك في صنع حياة النص وآفاقه الدلالية واليومية، من الجانب الآخر.

ب - **شجر الأرض (نُشِرَت في البحرين** 2003):

النص يكتبه الراوي المتخيّل، و بالرغم من مركزيته كمشارك في سردية القصة، إلا أن بؤرة الحدث/ الداخلي ستبقى متجهة إلى تسجيل حضور «الشاب والفتاة»، اللذين رآهما على شاطئ البحر، حينما كان يبحث عن حوريته البحرية الغائبة في سؤال الممكن والمستحيل!

الشاب والفتاة، يرتبطان بدلالات عنوان النص «شجر الأرض»، وهنا يرى فيهما السارد «حورية البحر» أمامه: «الآن العاشقان يجانب البحر، شابٌ وفتاة.. الشاب يتمنطق بحيوية ضاحكة، ويدلي بساقيه في المياه، وكأنه يلعب.. الشاب يلعب وفتاته تهمس بضحكات صغيرة خجلى ومثمرة، وكأنها شجرة مليئة، والفتاة تلتفت إلى الخلف دائماً.. ربما هناك عينان تترصدان حركاتهما» (ج ي م – ص 61).

شعرية هذه (القصة ـ القصيدة)، تحافظ على ملامح شعرية قصص مرحلته الأولى، التي أشرنا إليها من قبل، ولكنها تقوم بتخصيبها بتشكيل الحدَث وتصوير الشخصيات، فيما يغيب فيها المسار الزمني الخطي، وعقدة النص، ويتم استبدالهما بانهمارات وتداعيات الوجدان الداخلي للحدث، الذي تلعب فيه اللغة الشعرية دوراً محورياً.

وفي هذه الحاضنة الشعرية للنص، تتخلّق ملحمية النص في بعدها المستقبلي المحلوم به، رغم آليات القمع الاجتماعي والمؤسسي، حيث يتعاضد عنوان النص «شجر الأرض» – في جدله المستمر– مع العناوين الفرعية: «خروج، لا تحلم، ليس حلماً، الآن» لصياغة درامية النص، ورسم ملامح مستوياته الدلالية.

الرجل/ السارد والشاب والفتاة، لا يحيلون بؤرة النص على حدث معيّن بذاته، أو إلى شخص معيّن بكيفيته الواقعية، وإنما يصبحون رمزاً ثقافياً ينمو في شعرية النص، مستبطناً حركة الإنسان في الواقع وتطلعاته المشروعة والمقهورة، في الآن ذاته، ولذلك يبتهج السارد

برمزية علاقة الفتى والشابة، كلما جاء إلى البحر ونظر إليهما، حيث يصور مشاعر ابتهاجه بهما: «كنت أول الأمر تطلق نحوهم عصافير ضحكة مريحة وغبطة بهية، عصافير الضحكة تطير وترفرف بجانبهم من مسافة غير مزعجة... وهما لا يريان، فالشاب يدلي بساقيه في الماء، وكأنه يلعب، والفتاة تشبه الضحكة مراراً و مراراً، والعاشقان يخطّان «حديقة» حلم سيأتي... تسمعهما يهمسان طريقاً للغد...يريان الماء والحياة» (ج ي م – ص 61).

وحينما تعرض الشاب و الفتاة لهجوم «الرجل المتكرّر» – بحسب مصطلح جبير – يهبّ لحمايتهما، ويتعارك مع الرجل، ويضع أصابعه حول عنقه، ويغطّس رأسه في الماء، حتى أتى رجال الشرطة و اقتادوه إلى السجن!

هناك، يسأله المحقق: لماذا تعمدت قتل الرجل (المتكرر)، بتغطيس رأسه في الماء حتى يموت؟؟

ويجيبه بأنني لم أكن أريد قتله، وإنما «كنت أنوي غسل ما برأسه من الأوساخ!!».

ويمضي السارد سنوات عديدة من عمره في السجن، وحين يخرج منه ملبداً بالحزن الذي يشبه الجليد، لا يبكي، ولكنه يتجه إلى البحر، حيث كان يرى العاشقين، فلم ير شيئاً من وجودهما الفيزيائي، ولكنه رأى المعنى الرمزي المنفتح صوب المستقبل، «فليس مهماً بعد ذلك أين يتجهان؟ فقد أصبحا جسداً من الماء يمشي، كيف يريد دون أن تعصف به الريح أو تزجره الطرقات».

ويخاطب وجدانه في المقطع الأخير من النص، والذي أسماه «الآن»، كدلالة على الاستمرارية:

«أمضِ، فالأرض ممتلئة بأعشاش الأحلام، والأرض تلد العاشقين».

إن هذا النص، وأمثاله، مما أبدعه القاص في مرحلته الثانية، سوف يشكّل ملمحاً آخر من ملامح ثراء تجربته، في رؤيته الثقافية - التي تجاوزت مرحلة الغربة الاغتراب، والحمولة الوجودية، لتنحاز إلى تيار الواقعية النقدية - وفي تخصيب القصة بحضور شفيف ولمّاح للحكاية التي تتمظهر في كوميديا الحوارية، وفي السخرية السوداء، وفي التعبير عنها بلغة شعرية وتفاعل وجداني، يضفّر حالتي الحكي في بعده الخارجي والانفعال به في البعد الداخلي، بهدف تشكيل مستوى آخر، يرفع دلالات الخطاب من مستواها اليومي المباشر إلى أفقها التأملي والرمزي.

ولعل من المهم هنا أن نؤكد على أننا لا نعتبر هذا النمط من إبداع القصة، هو الأنموذج الأمثل أو الأكثر غنى وخصوبة، و لكننا نقف في هذه القراءة على مقدرة الكاتب - المتمكن من أدواته - على إنتاج نص قصصي يتكئ على أدوات ومهارات شعرية القصيدة، من أجل إبداع شكل سردي مختلف !

«القصة القصيرة جداً» (ق.ق.ج):

تبدو تسمية «القصة القصيرة جداً» ذات ثقل توصيفي طويل، و لذلك أرى أن جبير المليحان قد سكّ تسمية مناسبة جداً، وضعها عنواناً لمجموعته التي تنتمي لهذا الحقل، حين أسماها «قصص صغيرة» وصدّرها بتقدمة بعنوان «لماذا .. صغيرة؟»، وقد اعتمدتُ هذه «التسمية» في كتابتي هنا، وأقترح تبنيها بدلاً من قصة قصيرة

جداً، أو (ق.ق.ج) التي تذكرنا بمختزلات «السي آي إيه، أو الكي جي بي»!!

ويحضرني هنا الدكتور عبدالله الفيفي، الذي كتب قراءات عديدة عن «تماهي الشعري والسردي» في الرواية السعودية، وعن تداخل القصة الصغيرة مع قصيدة النثر، واقترح تسميتها بـ «أقصوصة» (المرجع - مدونة الناقد)، ولكنني لا أميل إلى ذلك، لأن إيقاع الكلمة ودلالاتها تتضمن التبخيس و الانتقاص منها، حيث ستكون على وزن «أضحوكة»!!

وفي هذا السياق يرى الدكتور حسين المناصرة «أن هذا النوع من القصص يندرج في تناص عميق مع نصوص الحكمة، والمثل، والنكتة، واللغة الجامعة، والنزعة البلاغية المحضة ،ضد أي فوضى لغوية»، كما يقول بأن القصة بهذه الكثافة «تولّد لدى القارئ حالات الصدمة والانفعال والدهشة، واللذة والتشبع بشاعرية التوتر الناتجة عن الرؤى والدلالات والموسيقى». ويذهب أيضا إلى أن السمة الجوهرية في تشكيلها يرتبط بالقصر والكثافة، مثلما يرتبط الشعر بالموسيقى، وأنها ينبغى ألا تتجاوز خمسين كلمة لتحافظ على نموذجية خصائصها كنوع متمايز و مختلف عن فنون السرد الأخرى. (المرجع مدونة الناقد - القصة القصيرة جداً: رؤى و إشكاليات).

كما يتحدث عنها جبير المليحان في مقدمته لهذه المجموعة بقوله بأنه «يحسها (صغيرة فعلاً).. إنها كنفس عميق جداً، ليست حكمة، ولا لغزاً، إنها شفافة وعميقة كالشعر، ولكنها فاجعة مثله،

وبها لوعة وبكاء وحزن،.. إنها ألم في القلب، أكبر من الوخز، وأصغر من عملية جراحية. هي كطعنة خنجر، صغيرة وقاتلة!

كما يقول: «إن أسلوب القصة القصيرة يعتمد على المفردة وليس على الجملة. فالكلمة في معادلة الأسلوب هذه لا مكان لها إذا كان يمكن الاستغناء عنها».

ويرى أن الأنموذج المثالي لهذا النوع من القصص يمكن أن يكون في سطر أو سطرين، أو عدة أسطر قليلة يكتمل بنهايتها القص.

وبذلك، تكاد القصة الصغيرة في أنموذجها اليوم أن تتقاطع أو تتطابق أحياناً/ مع قصيدة النثر القصيرة، فهي لا تقول ولكنها تحيل ولا تسرد ولكنها تقود إلى إمكانات مفتوحة لدلالات المعنى العائم خارجها وهي لا تعبر عن التكوين الخارجي وإنما تحفز على النظر إليه.

إنها علامة عائمة او أيقونة مشعة، تستحثنا على البحث عن المعنى الذي غيبته، وتدهشنا بالمعنى الذي لم تقله، وظلت شاهداً في حضورها على غيابه.

هي قصيدة هاربة إلى فضاء السرد، ولكنها ستظل منتمية لفضاء القصة، طالما حافظت على الإشعاع الذي يتسلل من عباءتها السردية.

مجموعة «قصص صغيرة»:

في هذه المجموعة التي حوت خمسين نصاً، كتب أولى قصصها في عام 1976م، وتتابعت بشكل مستمر منذ عام 1991م حتى 2008م، نرى أن جزءاً منها يتعالق مع أسلوبه في كتابة «القصة –

القصيدة»، مع ميل واضح إلى التخفّف من البعد الاستعاري للغة، واتجاه واضح إلى توظيف البعد الكنائي في بناء الجملة، واحتفاظ بعض نصوصها بالطول النسبي، والذي قد يتجاوز الصفحة الواحدة.

أما غالبية نصوص المجموعة، فقد انتمت إلى مناخ القصة الصغيرة من حيث، الكثافة والوجازة والقصر، حيث لا تتجاوز أغلبها ثمانين كلمة، و تتسم بالخصائص التالية:

- التجربة والتجريب، حيث يظل في مختبره القصصي، باحثاً عن إمكانات كتابة نص مختلف ومتجدد، يفيد من تجربة المرحلتين السابقتين، التي أبدع فيهما، (القصة - القصيدة) وما «بعد النموذج المثالي»، وفي ما أضافه إليهما من شعرية امتزاج مكونات المرحلتين.
- الكثافة والتركيز على اختيار الكلمة المناسبة، والاقتصاد في التوصيف، وإدماج حالة الحكي في مناخ جديد، والاهتمام بالبعد الكنائي للعلامة اللغوية، كدال على شيء محدد، دون إثقالها بالوصف والتصوير.
- توظيف إحدى أبرز خصائص الشعر، وهي الانتقال، والمجاورة، والتركيز على جمالية عناصر المقابلة والمفارقة والإدهاش والسخرية، ، التي تغري القارئ بالدخول كشريك فاعل، في بناء الدلالة الكلية للنص و مقروئياته المتعددة.
- تسمية القصة، والتي تتكون غالباً، من كلمة واحدة، تتضمن أبرز مفاتيح القراءة وتوجيه الدلالات.

- التركيز على توظيف شخصية بسيطة أسماها (عبدالله)، وكتب عنها عدداً وافراً من النصوص. ولعلها في هذا التواجد الكثيف تحيل إلى شرائح عريضة من المجتمع، يكون (عبدالله) رمزها ومفتاح التعرف على مكونات وعيها وثقافتها الاجتماعية العفوية والبسيطة، والمعبرة عن خضوعها لسلطة الثقافة المهيمنة ومحمولاتها الكثيرة، الممتدة من العفوية إلى الألم وحتى آفاق الحلم، حيث يغدو عبد الله كأيقونة كاريكاتيرية، تذكّرنا بالراحل «ناجي العلي» وأيقونته الدائمة «حنظلة»، ولكن بلغة إيحائية هامسة وبعيدة عن جلبة الشعار.
- وجود عنوان واحد يعمل كمظلة رئيسة لعدد من القصص الصغيرة، بعناوينها الفرعية، مثل «حبس»، ويضم 9 قصص، و«الطفل يريده...اللون الأبيض»، ويضم عشرة مقاطع عن الطفل، ولكنها بدون عناوين فرعية. ثم يأتي العنوان الذي ضم تحت جناحيه، أكبر عدد من النصوص، تحت عنوان لافت هو «رثاء»، مع وجود عنوان خاص بكل قصة، حتى إن شخصية (عبدالله) أيضاً، قد وجدت متسعاً لها تحت تلك المظلة!!

لذلك أرى في هذين التشكيلين، إضافة إلى العدد الكبير من قصصه الطويلة، ما لا يشير - وحسب - إلى نزوعه الدائم للتجريب واكتشاف الممكنات المختلفة لإبداع القصة، ولكنها تعبر عن رغبة دفينة وكامنة في وجدان القاص، عجز عن الإنصات إليها حتى الآن، وهي تستحثه على كتابة نصه الروائي المنتظر!!

وسنرى تجليات تلك الخصائص في بعض القصص التي نعرض لها فيما يلي:

1 - «**طيور وأسماك**»:

يستخدم القاص أسلوبه الغرائبي في تشكيل القصة، كرافعة لعناصر المقابلة الساخرة، وينجح في غالبيتها - وليس في جميعها - في لفت انتباهنا وإدهاشنا بذلك الكم الهائل من الإشارات المفتوحة على قراءات اجتماعية وثقافية وسياسية، رغم أن النص لا يتجاوز عدة أسطر.

«عدنا من البحر، بعد يوم طويل. لم نصطد سمكة. وأنا أقترب من البيت فرّ كثير من النوارس من فوق برميل القمامة بجانب الباب. رفرَفتَ قريباً، وأنا أنظر إليها، ثم بدأت تحطّ حول براميل الجيران.. والجيران.. والجيران»!!. (قصص صغيرة - ص 9).

هل قال النص شيئاً؟ هل وجّه التهمة إلى أحد؟

لا ....،

فقد ترك الباب مفتوحاً أمامنا فقط، وذلك يذكرنا بقول الماغوط في إحدى قصائده: «لا أحد في الشارع ، لا أحد في البيت». لقد مات الإنسان عند الماغوط، وهنا يموت البحر، عند جبير، لأن الناس أكلوا البحر.

قضوا على المعنى الكامن في حياته وحيويته، فتسلّلت النوارس، رمز الشعر والصفاء، كالقطط، لتأكل من براميل القمامة أمام بيوتهم!

2 - «**منيرة**» (**لعبة المتن والهامش**):

صورة حلمية للسيدة «منيرة» وهي تودع زوجها، وتربط حزامها وحزام صغيرها، متجهة بسيارتها من الرياض إلى الدمام!

هذه الصورة البسيطة والطبيعية في النص، وفي كل أرجاء العالم، لا تقول شيئاً أبدا، ولكنها تتحول خارج النص إلى فنتازيا، يشير إليها الهامش بقوله: «منيرة واحدة من السيدات اللائي قدن سياراتهن في الرياض عام 1990م».

وهذا الهامش يهيئنا لنبش الذاكرة وتعقيدات الواقع، و تذكّر ما نالته هي و زميلاتها و عوائلهن من أذى. و رغم ذلك فقد سارت الكثيرات على نهج منيرة ورفيقاتها، فتعرضت إحداهن للسجن، فيما تحاكم اثنتان منهن اليوم، في محكمة الخبر، بتهمة المطالبة بحق المرأة في قيادة السيارة!!

3 - «**شجـرة**»:

في هذه القصة، التي استخدمت الفنتازيا والتعبير الشعري المقتص، في الوصف والإحالات، ترتسم صورة لا يمكن أن تعبر عنها حكاية طويلة. وأمامها أتساءل: هل يمكن أن نقع على صورة شعرية أو خيالية تفسّر لنا معنى «الهوية»، أو معنى ارتباط الإنسان بأرضه، بأجمل وأصدق مما نراه في هذه القصة؟

«مدّت الشجرة أغصانها كأعناق النوق حتى تكشّف الشارع من علٍ:

شارع واسع ، كالح، ومغبرّ، يملؤه ضوء زائد، وكثير جداً، حار.. شديد الصفرة. حاولت الشجرة النهوض بجذورها، إلى مكان آخر.. الجذور تتغلغل في طيات الأرض.. حاولت .. عندها استدارت الشجرة، ولملمت الشارع، ووضعته في حضنها». (قصص صغيرة - ص 19).

4 - **«اثنـــان»:**

لا ينشئ «اثنان»، متجاوران، علاقة إنسانية أو نفسية محددة، داخل المنزل أو في الشارع، إلا وفق منظورين حاسمين: إما الارتياح والمحبة، وإما النفور والبغض.

عن علاقة المحبة، يقول الشاعر الجاهلي (المنخلّ اليشكري):

وأحبها وتحبني ويحب ناقتها بعيري.

وعن علاقة «الكره»، يقول سارد النص، عن جاره الذي يجلس أمام داره ليراقب الناس ويتابع حركاتهم:

«لكنه (يشير الضمير إلى الحمار البريّ الذي استأنسه وربّاه في بيته) يرفع نهيقاً حاداً، عندما يمرّ بجاري الجالس أمام بيته، حيث لم نتحدث منذ سنوات» !!(قصص صغيرة - ص 38).

وأنا كقارئ لهذا النص، لن أعقّب عليه إلا بضحكة طويلة، حيث إنني أجهدت نفسي طويلاً في التعرّف على «حمار» القصة، ولكنني لم أفلح في ذلك!

5 - **المبنى (الفنتازيا والواقع):**

«قمت وفتحت الباب الحديد ومنه خرجتُ، وركبت سيارتي وسيّرتها»

هذه الحركة تؤكد تصميم شخصية النص على كسر رمزية الباب الحديد الذي يذكّر بالزنزانة.

لم يودّع المبنى، ثم مضى.. ولكنه رآه في مرآة السيارة:

«إنه يتبعني!!

- لا بل إنه يتعقّبني!!»

مدّ يده وأمسك بالمبنى، وحطّمه، ووضع ركامه بجوار برميل البلدية الكبير!

ثم قاد سيارته مبتسماً، ولكن المبنى قام منتصباً، وتبعه حتى جلس على المقعد الأمامي للسيارة ، بجانبه!

تكسير المبنى يضعنا في منطقة تأويل معيّنة، ولكن مقدرة المبنى على إعادة تشكيل هيكله من جديد، وركوبه بجوار السائق، يعطينا دلالات أخرى مغايرة!

لذلك يغدو هذا المبنى، سردية قصصية مفتوحة على أبواب التأمل...

فهل هو المنزل أو السجن؟

هل هو الزوجة؟

هل هو الحي؟

هل هو الوطن؟

هل هو تراث الماضي؟

هل هو الذكريات التي لا نستطيع الخروج من أسرها؟

النص هنا يركّز كاميرا تخييله على المبنى، دون أن يقسرنا على تبني معنى محدد، وفي هذا تكمن جماليات شعرية نص القصة، ودور الحلم أو الفنتازيا في تخصيب مجالات استقبالنا لها.. ذلك أننا لو مددنا فاعلية هذه الصورة إلى أقصى مدى، لوجد كل قارئ منا واقعاً معيّناً أمامه، متقاطعاً مع ما طرحته أسئلتنا من ممكنات، أو متصادياً مع أسئلة أخرى يفتحها النص ، بين أيدينا.

الكتابة للطفل:

ينتقل جبير من شعرية حضور الطفل/ الطفولة في نصه، من دلالات أو رموز تحيل على معنى البراءة والأحلام الشفيفة والنقاء، إلى وجوده ككيان إنساني مشارك في اليومي، له تعابيره وطريقة تفكيره وجماليات استقباله للحكاية.

وهو يشتغل في هذا الحقل على ما يمكن تسميته بـ «شعرية القيم»، حيث يعمد إلى بثّ رسالته الجمالية إلى الطفل من جهة وإلى الكبار من الجهة الأخرى. وفي هذا الحقل الشديد الحساسية والرهافة، يستعين بمكوناته التربوية والثقافية، وبمهاراته التشكيلية وأدواته الإبداعية في تشكيل نصوص تحفل بمقومات الأنموذج السردي، لجذب الانتباه. و يستخدم في ذلك «الحواس كلها» لإشعال مخيلة الطفل ولتشويقه على الانفعال بها، حيث تجمع حكائيتها وشخصياتها وزمن سردها، ما بين مقومات الإدهاش والضحك والألوان واللعب، المرتبط بتكوين الطفل، وبين الواقع اليومي المعيش، بأسلوب يخرج من أحمال الوعظ والإرشاد، وأثقال الحمولات المعرفية، إلى آفاق اللعب والمرح والطفولة، مستعيناً بشعرنة ما يتسرّب إلى القصة من معلومات أو قيم، أو دوال ثقافية وتربوية وأخلاقية، بطريقة كنائية وغير مباشرة.

مجموعة «الهدية... وقصص أخرى»:

يشير عنوان المجموعة إلى دلالتين تقعان خارج النص، أولاهما: قيام الجهة الناشرة لها (أرامكو) بتوزيع (150) ألف نسخة منها كهدايا للأطفال.. أما الثانية، فإنها تعبر عن هدية أخرى حرّضت

القاص على الخروج من موقع «كتّاب الظلّ»، فقام بنشر ثلاث مجموعات قصصية قصيرة - كانت تنام في أدراجه منذ عام 1973م - كاستجابة لتلك الهدية المحفزة على التواصل مع قرائه!

وتضم المجموعة عشر قصص تراوح حيزها بين القصة الصغيرة، والمتوسطة الطول، وسنقف على أنموذجين منها في الفقرة التالية:

أ - السيارة العطشانة (الدال العلمي):

بالرغم من المادة العلمية والإعلامية التي ينطوي عليها هيكل القصة، إلا أنه استطاع تحويلها إلى لعبة فنية مشوقة للأطفال، من خلال الحكاية والحوار بين أربعة أجيال في عائلة واحدة: الجد المعمّر، والأب والأم، والطفل الشاب، والطفلة الصغيرة.

العائلة كانت تتجه إلى معرض أرامكو في الظهران، الذي يُعنى بحكاية تاريخية تكوّن البترول ورواية الشركة عن اكتشافه وتصديره، و لكن السيارة تقف بهم في منتصف الطريق، ويقول الأب «انتهى ماء سيارتنا»

قال الجد: هل الظهران بعيدة.. فأجابه الأب: فقط عشر دقائق

فحسم الجد الأمر وقال: خلونا نمشي ونخلي هذي الحديدة، وياكم حجينا إلى مكة على أرجلنا!

وتسأل الطفلة: هل هي عطشانه، وتعطي والدها ماء مطارتها لكي تشرب السيارة ، وتوصلهم إلى الظهران!

وقد عمل القاص على شدّ انتباه قارئه الطفل، بتوظيف مهاراته الفنية في القصة، من خلال:

- توظيف الطفل الأكبر كسارد للحكاية التي يسمعها من أفراد العائلة، عن زمن تكوين البترول، وعن حاجتنا له لكي يسقي السيارة ماءه العذب حتى تقلّهم إلى الظهران.
- استخدام لعبة التقابل الزمني بين الشيخ الكبير والحفيدة الصغيرة، في طرح الأسئلة والتداخل مع السارد.
- إدخال الحدث في النص، من أجل تكسير ثقل المادة العلمية التي تنبني عليها القصة.
- استثمار المفارقات المعرفية للجيلين المختلفين، لتوليد حالات الدهشة والمرح في النص، و حالات التشويق والمتابعة والمتعة في وجدان القارئ / الطفل.

وبحسب انطباعي الشخصي، فإن هذه القصة ستشدّ الكبار والصغار على السواء، وأرى أن في تداخل أسئلة الطفلة الصغيرة مع إنصات الجدّ لتلك المعلومات، ما يمنح معنى «الطفولة» في النص، بعداً آخر، يزيحه من المستوى الذي تواضعنا عليه باعتباره دالاً زمنياً، إلى أن يكون دالاً معرفياً، حيث لا تعود الطفولة صنواً للبراءة والجمال، ولا الشيخوخة مرادفة للحكمة والمعرفة، وإنما تعني أن الطرفين (الصغيرة والجد) قد صارا طفلين، يصغيان بدهشة واستمتاع – كل بطريقته – إلى كل ما يفتقران إليه من معارف!!

ب – طيور الأسئلة (الدال التربوي):

هذه إحدى تجارب القاص اللافتة في تشييد هيكل شعرية القصة ضمن حقل الكتابة للأطفال، حيث تلعب فنتازيا الحكائي

وإحالاته الواقعية على خلق فضاء سردي شديد الحيوية والرهافة، من خلال التقابل الزمني بين الليل والصباح، وبين الواقع كما هو والواقع المحلوم به، وعبر المتن الحكائي الذي تنمّيه الصيغة الوصفية للسارد من خارج النص، وفي الحضور الحواري الحيوي بين شخصياته (الطفلة/ الطالبة، والمعلمة الراشدة)، وكأنهما ترويانه من الداخل.

«طيور الأسئلة» عمل إبداعي يتضمن دلالاته التربوية العميقة، التي يحلم السارد من خلالها، بكسر سطوة الامتحانات على قلوب الأطفال والراشدين، على السواء، لكي يتحول من تاريخه كأداة قمعية قاسية، إلى وضعه في مجاله التربوي الصحيح، كأداة تربوية وإنسانية ممتعة، تعين الطلاب على الفهم والإجابة الصحيحة، وانتظار المكافأة، لا انتظار الخوف والعقاب.

طيور الأسئلة، تأتي مبكرة في ذلك الصباح إلى الاختبار المهذب الواقف على باب المدرسة، على هيئة طيور جميلة تضع أجسادها الصغيرة في علب صغيرة، لكي تفتحها المعلمات، ويأخذن أوراق الأسئلة، ويوزعنها على التلميذات.

«تقرأ التلميذة أسئلتها، فتطير منها الطيور الصغيرة.. تطير وتحطّ على ورق الإجابة الأبيض.. تلتقط الحروف التي تكتبها التلميذة.. تلتقطها كحبوب صغيرة..

- هل تأكل هذه الطيور إجاباتنا؟؟

- لا.. إنها تتأكد من أن كل شيء صحيح!!

- وإذا كانت الإجابة خاطئة (يا أبلة)؟

- ربما يعمد الطائر الصغير إلى نقر القلم، أو يحكّ الإصبع برفق.. ويقول للفتاة أن تفكّر أكثر»..

وتسأل الطفلة الصغيرة معلمتها: وماذا يفعل - بعد ذلك - هذا الاختبار الذي عاد إلى بيته؟!

وسنرى أن هيبة وجبروت الاختبار قد انتهت، ولكنها تتشكّل بعد ذلك، من خلال إجابة المعلمة!؟

«إنه وبمجرد أن تخبره العصافير بما كتبته البنات من كلمات جميلة.. يطير إلى بيوتهن، ويساعد الأهل في تجهيز الهدايا..».

«الهدية والهدايا» هي دلالات عنوان المجموعة، ولذلك يأتي هنا في أجمل صورها الإنسانية والتربوية، حيث تتفتح أغصان هذه الصورة الحلمية العذبة للاختبار، من خلال المرأة (الطفلة والمعلمة)، للتعبير عن دلالات شاسعة، لا تنحصر فقط في قولنا بأن المرأة، وحدها، هي القادرة على تحقيق متخيل الأحلام بأنسنة الامتحانات، ونزع أثقال الفزع والخوف من قلوب الطالبات، وإنما تمتد إلى أبعد من ذلك.. إلى القول بأن رسالة النص تتجه صوب الكبار والصغار معاً، وتشير من بعيد إلى ضرورة تغيير رؤية التعليم وأدواته واستهدافاته، لكي يكون الامتحان - كأول المخرجات - طيوراً صغيرة ترفرف على أقلام الطلاب والطالبات في يوم مواجهتهم للامتحان!!

المراجـــع

(1) إدوارد الخراط – الكتابة عبر النوعية – دار شرقيات – القاهرة – 1994م.

(2) سحمي ماجد الهاجري – القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية – النادي الأدبي بالرياض – عام 1987م.

(3) د. محمد الشنطي – فن القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية – دار المريخ – 1987م.

(4) د. حسن حجاب الحازمي – القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية خلال القرن العشرين – موقع جامعة جيزان.

(www.jazanu.edu.sa/Administrations/sfc/Documents/art/)

(5) حسين المناصرة – القصة القصيرة جداً: رؤى و إشكاليات – منبر الحوار والإبداع.

(6) جبير المليحان – الهدية و قصص أخرى – أرامكو – 2004م.

(7) جبير المليحان – الوجه الذي من ماء – النادي الأدبي بحائل – 2008م.

(8) جبير المليحان – قصص صغيرة – النادي الأدبي بمنطقة الجوف – 2009م.

(9) جبير المليحان – ج ي م – دار أثر 2012م.

رؤية الغذامي للنظرية النقدية
في التراث العربي

محمد صالح الشنطي



تمهيـد:

الدكتور الغذامي من المهتمين بدراسة التراث ، وهو معني بفهمه وإعادة إنتاج مفاهيمه على نحو يتسق مع تطور النقد الحديث ؛ فهو يعمد إلى تأويله وربط مقولاته بالخطاب النقدي المعاصر في أحدث تياراته ومفهوماته، وهو لا يقتصر على التراث الأدبي والنقدي فحسب؛ بل ينظر إلى التراث نظرة شمولية تنطوي على اعتباره من مكونات وعينا فهو يقول في كتابه (تشريح النص) «إننا نجمع على مشروعية الأخذ من الموروث، بل على ضرورة هذا الأخذ، ولا معنى في أن يزعم أحد عكس ذلك، لأن الموروث قوة لاشعورية مثلما هو قوة شعورية، ومهما رفضنا الجانب الشعوري فإن اللاشعوري يظل مغروسا في داخلنا يحركنا ويطبعنا بطابعه» ص 10 والموروث هنا يضم الفلسفي والفكري والتاريخي والفقهي والصوفي... إلخ.

وربما كان اهتمامه باستكشاف ؛ ومن ثم إعادة صياغ النظرية النقدية القديمة يشكل صلب اهتماماته منذ كتابه الأول «الخطيئة والتكفير» وقد سبق أن حاولت معالجة رؤيته للتراث في هذا الكتاب في بحث سابق.

وفي هذه الورقة ينصب التركيز على النظرية النقدية على وجه الخصوص، وأكثر ما تتبدى جلية واضحة في كتابه (المشاكلة

والاختلاف)[1]، ولكن عدداً لابأس به من إصدارته احتفلت بالنظرية النقدية على نحو أو آخر، ولذلك عمدت إلى شرح مفهوم النظرية كما يراها الناقد، ثم وقفت عند (الشعرية) على وجه الخصوص، وهي في اعتقادي لباب النظرية النقدية؛ إذ تبرز هوية الأدب وتميط اللثام عن خصائصه الجوهرية، وقد اهتم بها النقاد العرب القدامى، وكانت ذروة هذا الاهتمام تتجلى فيما كتبه المرزوقي عن عمود الشعر الذي اعتبره الغذامي فلسفة تتجاوز الأدب إلى منهج في الثقافة والفكر، فكان مدار اهتمامه في الدرجة الأولى ثنائية (العمودية والنصوصية)، وقد حاولت في هذه الورقة أن أستجلى منابع اهتمامه بهذه الثنائية التي تشكل محوراً مهماً لرؤيته النقدية، فعملت على التعرف على أهم مقولاته في هذا الشأن.

أولاً: مفهوم النظرية عند الغذامي:

يرى الناقد أن النظرية نشأت في محراب العلوم الطبيعية التي سعت إلى تحقيق مبدأ الانضباط المنهجي، ولم يكن من السهل أن يتحقق ذلك في مجال العلوم الإنسانية؛ ومنها الأدب على وجه الخصوص إلا بظهور اللسانيات التي اتكأت على نوع من أنواع هذا الانضباط، وأياً ما كان الأمر فإن النظرية بوصفها إشارة كما يقول الدكتور الغذامي تحتمل الشيء ونقيضه، فهي ذات وجود وغير موجودة في آن معاً، واستشهد الغذامي بأقوال (جوناثان كولر) بما أسماه نظرية النص التي زاوجت بين البنيوية

والإنثروبولوجيا والتاريخ لدى ليفي شتراوس وبين علم اللغة وعلم النفس عند (جاك لاكان)، حيث بدا السعي واضحاً إلى استثمار العلوم والمعارف في كافة تخصصاتها التجريبية والفلسفية من دون الذوبان في تخصص مفرد فأصبحت النظرية علماً جديداً كما يقرر الغذامي(2).

وبدا واضحاً أن الرجوع إلى أصل النظرية في ميدانها الرئيس ممثلا في العلوم التجريبية أساساً لفهم النظرية الأدبية؛ فقد وضع (استيفن هوكنج) العالم الفيزيائي شرطين للنظرية لتكون فاعلة منضبطة وهما: التوصيف الدقيق لجملة من الملاحظات العلمية معتمداً على نموذج أساس لا ينطوي إلا على قليل من الشذوذ، ثم تقديم نبوءات دقيقة عن الملاحظات المستقبلية، يضاف إلى ذلك شرط ثالث يتمثل في اتفاق أصحاب المجال أو الاختصاص على قبولها، وهو الشرط الذي أضافه (توماس كون).

ويرى الغذامي أنه لابد أن نبدأ في وضع النموذج من الفرضية التي تبلغ مصداقيتها ما يقارب الـ 50 ٪، ومن ثم تتطور لتصبح نظرية تبلغ مصداقيتها حدود الـ 90 ٪، ولهذا تدرّج فيما يتعلق بالنموذج من الفرضية إلى النظرية إلى القاعدة إلى القانون.

ويضرب مثالاً على النظرية وعلاقتها بحرية الإبداع (نموذج البنية) الذي اعتمدت عليه نظرية النقد البنيوي كأساس لتفسير الملاحظات النقدية واللغوية حيث ثبتت دقته ومصداقيته، كما يقول مع شيء قليل من الشذوذ أتاح لنماذج أخرى الانبثاق بتحفيز من هذا النموذج، ويشير إلى النسق المضمر الذي يعتمد على

فكرة البنية المضمرة ، ثم البنية النصية التي تشمل بنية الخطاب والبنية الثقافية واللاشعورية. ويصل إلى نقيض النظرية على ألسنة من ينكرونها، ثم يقرر أن النظرية ليست مشروعاً في تفهم طبيعة الأدب، ولا هي أساليب في طرائق تدريسه بل جهاز مفهوماتي في التفكير والكتابة، وليست ذات حدود واضحة المعالم، ويشير إلى التساؤلات التي تثيرها النظرية كما يشير إليها كلر وتتلخص في: التصور العام لمعنى القول عند صاحب النص وإلى مرجعية التعبير ممثلة في الحقيقة الخارجية، وإلى التصور الذي يرى أن الحقيقة هي ما هو موجود في لحظة معينة[3].

ثانياً: مفهوم النظرية الأدبية (الشعرية):

تسعى النظرية في أحدث مفاهيمها طبقا لميلر التوفر على بيان جوهر الشعرية، فهو يقول: «إنني أعني بالنظرية إزاحة تركيز النظر في الدراسة الأدبية عن معنى النصوص وتركيزه على الطريقة التي ينقل بها المعنى، واستخدام اللغة للحديث عن اللغة وهو ما يمكن تلخيصه في العبارة الآتية «هي اللغة النظام في علاقتها باللغة الأداء»، فالنظرية هي صيغ الإنتاج واستقبال المعنى والقيمة؛ فهي تسعى إلى تأسيس الشعرية ؛ لقد قامت لتواجه مقاربة الأدب مقاربة غير ألسنية أي تاريخية أو اجتماعية أو نفسية... إلخ، ولعل في حديث (جوناثان كولر) عن أن «النظرية تسعى إلى كشف بنى وأعراف الخطاب التى أعانتها على امتلاك ما تملكه من معنى ما يؤكد أن ميدانها الرئيس هو الشعرية التي تنتج المعنى، وهو ما ركز عليه الغذامي في كتابه عن المشاكلة والاختلاف، وكل هذه المفهومات لها جذورها في الفكر الإغريقي منذ أرسطو[4].

ثالثاً: مفهوم النظرية النقدية في كتاب الخطيئة والتفكير[5]:

لقد بدا واضحاً منذ الخطيئة والتكفير أن الغذامي يعمد إلى الاستعانة بمقولات النقاد العرب القدامى لتكريس مفاهيمه النقدية الحديثة؛ فهومنذ البداية يستشهد بحازم القرطاجني في تأصيل مفهومه للشعرية فيشير إلى أن حازم القرطاجني يركز على الوظيفة الأدبية لـ (الرسالة) وعلى توحّدها مع السياق ، ويستشهد بما يعرض له عن الأقاويل الشعرية التي «تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة ؛ وتلك الجهات هي ما يرجع للقول نفسه أو ما يرجع للقائل أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له» وهذا ما جعله يرى فيه مؤسساً لنظرية البيان[6].

ويستشهد كذلك بعبدالقاهر الجرجاني فيما يتعلق بجماليات اللغة الشعرية فيتحدث عن إبداع الصنعة في اللفظ ومناسبته لما وضع بإزائه، كما ورد في دلائل الإعجاز[7]، ولعل هذا يتفق مع ما أشار إليه المرزوقي في حديثه عن عمود الشعر حين أشار إلى مشاكلة اللفظ للمعنى، وهو ما سنعرض له لاحقاً[8].

إن الغذامي يؤكد أن الشاعرية هي الكليات النظرية عن الأدب، نابعة من الأدب نفسه، وهادفة إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له[9].

ويرى أن الشعرية قوامها الانحراف وكسر النمط فاستشهد برأي ابن جني اللغوي النحوي على «انكسار النمط» بوصفه وظيفة

فنية عالية، حيث طرب كثيراً عندما لاحظ أن غيلان الربعي قد أقوى في أحد أشطر أرجوزة له فوصف هذا الإقواء بأنه يدل على قوة الشاعر وشرف صناعته، وقد وصف البيت الذي خرج فيه عبيد ابن الأبرص عن النسق بأنه أفخر ما في القصيدة، ويشير الناقد إلى أن ابن جني فطن إلى أن كسر النمط دليل على طبع الشاعر وأصالته، وذلك لكي يدلل على أن الانكسار في قصيدة (جدة) لشحاتة دليل على شاعريته، فراح يتتبع مواطن هذا الانكسار في بقية القصائد. وقد استثمر ذلك في حديثه عن الاختلاف في مقابل المشاكلة.

كما استشهد بنص للقرطاجني لتأكيد الفرق بين شعرية الشعر والقول الشعري مشيراً إلى اتفاقه مع الفارابي في هذه الناحية، وهنا أومأ إلى أن هذه النصوص لابد أن تمنح حقها في تأسيس مفهوم نقدي متطور في نظرية البيان تؤدي بنا لمجاراة نقاد الغرب في تقديم مصطلح محمل بالمد الدلالي[10].

إن النص التراثي النقدي يحتل مكانة مهمة لدى الدكتور الغذامي في كتابه «الخطيئة والتكفير» لا في المساحة، بل فيما يتعلق بالقضايا المثارة، وقد ناقش من خلال هذا العدد المحدود من النصوص القصيرة قضايا في غاية الأهمية: عناصر الاتصال اللغوي، وهذه قضية تتعلق بصلب مفهوم الشاعرية لأنها تناقش مستوى الدلالة ووظيفة الرسالة اللغوية ومنها الوظيفة الجمالية (الأدبية) التي تجعل الرسالة مقصودة لذاتها، وهو يرى أن أربعة عناصر من عناصر ياكبسون مذكورة لدى القرطاجني[11] (الرسالة والمرسل والسياق والمرسل إليه)، واللغة بوصفها لب

التجربة الشعرية والشعرية حيث التركيز على السياق والوظيفة الانتباهية وما إلى ذلك من عناصر النظرية النقدية، والتخييل يتصل بمحور من أهم محاور هذه النظرية وجمل التمثيل الخطابي والإشارة الحرة، والدلالة الضمنية والتصريحية والأثر والتداخل النصوصي واستعارة النص وما إلى ذلك من المسائل النقدية الجوهرية في الكتاب، وهي قراءة استئناسية تقوم على تنمية الدلالة واستنطاق النص بما يتوافق مع القضايا المطروحة، وقد غلب على الحوار مع هذه النصوص النزعة التنظيرية، وهو ما يتسق مع المعطى النصي.

أما النص الفلسفي فهو يلتقي بالنص النقدي، وقد عمد الناقد إلى استدعاء هذا النص لثلاثة من الفلاسفة هم: الفارابي وابن سينا وابن رشد، ووقف عند مصطلح التخييل وهو يتصل اتصالاً جوهرياً بفلسفة الجمال، وهو مصطلح شرحه القرطاجني فيما سبق مركزاً على الأثر الذي يحدثه النص الأدبي، وكان أوفر الثلاثة حظاً من الاهتمام ابن سينا حيث أشار إليه سبع مرات في كتابه، متحدثاً عن سبقه للبنيويين المحدثين في مسألة «الاختيار» التي وصفها بأنها علاقات غياب حيث أسماها ابن سينا «المشاكلة» وقسمها إلى تسعة أقسام، وبعد أن أبدى حماساً شديداً في قراءته للنص المشار إليه حول (المشاكلة) أومأ إلى أنه إنما كان يتحدث عن المشاكلة في حالة الحضور، وهذا يشبه علاقة التأليف بينما الغرض في هذه الفقرة يتجه نحو علاقات الغياب (الاختيار) وموحياتها، وهو شيء لم يصل إليه ابن سينا، فمفهوم المشاكلة من المفاهيم التي لها جذورها في كتاب (الخطيئة والتكفير)[12].

لقد مهد الغذامي لفكرة المشاكلة والاختلاف عبر كتبه السابقة، فأشار إلى العمودية في كتابه تشريح النص فيقول: «مارسنا تاريخياً تلقي أنماط شعرية متباينة ومتنوعة، أطولها باعاً هو العمودية، وهي - كما حدها المرزوقي - قصيدة تقول عن الشاعر وتعني وتنص فيما تقول، وعلى ما تقول، وتصدر عن الشاعر كانعكاس للعالم الخارجي، أو على ما في شعره كشعر الحكمة»[13] ويشير إلى أن صفة «العمودية» لا تمثل بإطلاق هوية كل الشعر العربي وأن شعرنا فيه اتجاهات شعرية غير عمودية، وما كانت العمودية إلا بعد أن رسخت قواعد التقليد والمحاكاة.

وفي ثقافة الأسئلة يشير إلى أن نظرية نصوصية نقدية ستنبثق بلسان عربي مبين من تراثنا تستلهم بركتها من القرآن الكريم، وسيكون الجرجاني (عبدالقاهر) هو صوتيم النظرية ولبابها[14]. وأنه في قلب كل فكرة نصوصية، ولا يرى معضلة قط في إدراك العلاقة بين الجرجاني والمفهومات النصوصية الحديثة سواء في مسألة المعنى أم مفهوم الإشارات ونظرية الاختلاف ودلالات الحضور والغياب ، و يجد نفسه في بلاد حلها وسكن فيها عبد القاهر في كل مرة يقرأ فيها كتابات النصوصيين الغربيين، وأن اكتشاف الصلة الجرجانية مع النصوصيين يحتاج إلى خيال تركيبي، ويرى أن شيخ الإسلام ابن قيم الجوزية قد سبق كولردج في الإشارة إلى درجات التصور الذهني، وأن الجرجاني ورولان بارت يتكلمان في مفهوم واحد، ويشير إلى أن رولان بارت قال ماقاله أبو حامد الغزالي عن اعتباطية اللغة[15].

وقد اعتبر المباحث التي كتبت في الإعجاز القرآني بحثاً نظرياً شاملا تولدت عنه نظرية البلاغة، وهي من الكلّيات التي انطوت

عليها النظرية الأدبية؛ والجرجاني يأخذ بالإعجاز أساسا وغاية لكل جماليات الإنشاء وأدبياته، ويعتبر الغذامي أن البلاغة التي أسسها الباحثون في الإعجاز القرآني من علمائنا الأقدمين هي القاعدة التي انبنت عليها نظريات أخرى مسايراً في ذلك (رورتي وكولر) فيما قاله عن النظرية فهي خلاصات شتى لعلوم النحو وعلم اللغة والعروض والصوتيات والاجتماع والتاريخ، ويستشهد بقول الدكتور محمد مفتاح «إن كل نظرية في العلوم الإنسانية والأدبية هي تلفيق بمعنى ما»، ويقول «إن صناعة النظرية عندي عمل يشبه عمل الشعر عند ابن رشيق الذي يقول: إن الشعر كالبحر أهون ما يكون على الجاهل أول ما يكون على العالم، وأتعب أصحابه قلباً من عرفه حق معرفته»[16].

ولعل اللافت حقا فيما يتعلق بالركنين الأساسين اللذين أقام عليهما الغذامي رؤيته للنظرية النقدية العربية وهما (المشاكلة والاختلاف) ما جاء في كتابه (الكتابة ضد الكتابة) الذي قام فيه بتجربة نقدية فريدة إذ اختار نماذج شعرية ثلاثة لشعراء ثلاثة، قدم لها قراءة نقدية تشريحية، ثم رصد ردود فعل قائليها على قراءته النقدية، ثم كلف طرفاً ثالثاً يمثل الشاعر والناقد معاً وهو نذير العظمة ليدوّن ملاحظاته النقدية، والذي يهمنا من ذلك كله، هو رؤيته للنظرية النقدية العربية القديمة التي استعان بمقولاتها في هذه التجربة وصلتها بالمقولة الرئيسة التي بنى عليها رؤيته ممثلة في (المشاكلة والاختلاف).

إنه يرى أن الكتابة عمل مضاد من خلال مسعاها إلى تجاوز كل الآخرين، ومحاولة نفيهم بواسطة اختلافها عنهم وتميزها

عما لديهم ، كما أن الكتابة تضاد مع الذات من خلال كونها عملاً انتقائياً يصفي من الفعل ومن الذاكرة، ويستشهد بقول الجاحظ عن الأدب «عقل غيرك تضيفه إلى عقلك» إنه هنا يتحدث عن الاختلاف في النص الأدبي من خلال التجربة النقدية التي نهض بها هو وفريقه الأدبي ليكرس مفهوم المغايرة والاختلاف في فهم النص الأدبي الذي يسهر القوم ويختصمون حوله طبقاً لما يقوله المتنبي في قصيدته الميمية المشهورة.

لكنه يعود ويتحدث عن المشاكلة فيتحدث عن جماعية اللغة الأدبية فاللغة الشعرية وفقا لما يقول العلامة الحقيقية على الحس الجمعي بعد تساميها على الخصوصيات العرقية والجغرافية، فهي أداة لقياس الحس الشامل لأصحابها لا من حيث هم أفراد، ولكن من حيث كونهم جماعة ذات حس حضاري ملموس أو غير محسوس، كما أنه نقطة التقاء بين الشعور واللاشعور وبين الفرد والجماعة بحيث تذوب الفوارق وتتلاشى الخصوصيات لتحل (الجماعية) وتكون سمة للشعر بما هو لغة التسامي والتوحد. ص16 وإذ يشير إلى بيت من الشعر هو:

حننت إلى ريا ونفسك باعدت   مزارك من ريا وشعباكما معا

الذي روي لعدد من الشعراء لتقارب مستوى أدائهم الشعري، وأن ذلك ليس مقصوراً على الشعر القديم بل ظاهرة نلمسها في الشعر الحديث حيث اللغة الفنية القائمة فوق الخصوصيات(17).

وهذا المنطق الخاص بالتماثل بين لغة الشعراء سنجد أنه يتناقض مع مفهومه عن الاختلاف الذي جعل منه مناط الأدبية في

النقد النصوصي الذي عزاه إلى عبدالقاهر الجرجاني ورأى فيه نقيضا لعمودية المرزوقي كما سيتضح فيما بعد.

وفي كتابه (القصيدة والنص المضاد) يؤكد الغذامي على فكرة العمودية والنصوصية والمشاكلة والاختلاف فيشير إلى أننا محكومون بذهنية ثقافية يسميها (القصيدة العمودية)، وهذه الذهنية تشكلت وتنامت على مدى زمني متواصل، ولم تنقطع قط منذ خمسة عشر قرنا ، وهو يرى أن هذه الذهنية لم تزل تلازمنا وتسايرنا وتحيط بنا إلى أن يقول «هذا يجعلنا في دائرة مغلقة حيث نجد المنجز الإبداعي الحديث يمنحنا حسا ذاتيا بالتميز والاختلاف، ولكن هؤلاء المتميزين المختلفين هم أصلا واستمرارا ناتج ثقافي ونفسي للذهنية العمودية[18].

ولعلنا نتساءل كيف يمكن أن نفهم هذا القول الذي تطور ليصبح نسقاً مضمراً في كتابه عن النقد الثقافي، وتصبح جماليات الفن غطاء له ،حيث الشعرنة بكل حمولاتها من الزيف والنفاق تصبح نسقا من أنساق الثقافة التي عرفناها عبر تاريخنا الطول، ويردها - هنا - إلى فكرة العمودية التي هي من صلب النظرية النقدية، ومبعث التساؤل يتمثل في أنه يشير في (المشاكلة والاختلاف) إلى محاولات كسر هذا النسق العمودي من خلال محاولات عبدالقاهر الجرجاني، وقد امتدت هذه المحاولات حتى وصلت إلى السياب والقصيبي اللذين يصف تجربتهما بأنها ثقافية معرفية أخذت بأطراف وجودها ورمزت إليه وأوحت به، فأثارت المكبوت وكشفت الخواطر وأحالت إلى المضمر، وصار ضمير النص هو الذي يتحدث ويقول ويوحي ويشير... إلخ[19].

وهذا يعني أن النسق المضمر قد تحول وتطور، بل إن فكرة هيمنة الجمالي على الثقافي لإخفاء الدلالي قد تلاشت، وأصبح الجمالي يبوح بالدلالي ويكشفه، أريد أن أشير إلى شبهة التناقض بين التقرير الصارم الذي يؤكد نسقية الثقافة واستخدام الجمالي لسترها، وبين ما يقرره هنا من كسر لهذه المقولة في أشعار السياب والقصيبي، والعزف على وتر الجدل بين طرفي هذه الثنائية.

وفي عرضه لتكاذيب الأعراب يلامس قضية بالغة الأهمية في النظرية الأدبية؛ ولعلها تتقاطع مع العبارة الشهيرة «أعذب الشعر أكذبه»، فهو يلجأ إلى تعويم هذه المفردة فيبحث في جذرها اللغوي ودلالاتها عبر استعراضه لبعض النصوص الشعرية والنثرية، ويشير إلى أن كلمة كذب كلمة مشكلة وكل الموروث الأدبي هو كذلك في موضع الاحتمال والإمكان وفي موضع الاختلاف، ويقرر أن كلمة الكذب والتكاذيب مصطلحات مفتوحة ودلالاتها احتمالية وليست قطعية، كما أنها تقوم على الاختلاف، وأن فهمها مشروط بتفسيرها تفسيراً نصوصياً على أساس تفسير النص بالنص[20].

المشاكلة والاختلاف:

تعتبر هذه الثنائية جوهر البحث في مفهوم الشعرية عند الغذامي، وذلك منذ البداية كما لاحظنا في كتبه السابقة حيث ظلت مدار معالجاته النصوصية المختلفة ، وفي هذا الكتاب توفر عليها توفراً تاماً وحاول أن يجعلها محور النظرية النقدية ، ولهذا نجده ينص صراحة في العنوان الفرعي للكتاب على أنه (قراءة في النظرية النقدية العربية).

وينطلق من مشكلة المعنى في النص الأدبي فيجعله لب القضية، وتصبح مسألة سبق المعنى وإنتاجه للفظ، أو إنتاج النص للمعنى محور البحث ويختار مصطلحين رئيسين للتعبير عن هذه الثنائية، هما (العمودية والنصوصية) وقد أشرنا من قبل لما جاء في كتابه تشريح النص كيف تحول بمصطلح العمودية من مجال النقد الأدبي إلى مجال النقد الثقافي حين جعل من العمودية منهجا في التفكير ورثناه كابراً عن كابر، وقد جعل كلا من الموضوعين السابقين (مشكلة المعنى في النص الأدب) و(العمودية والنصوصبة) محورين رئيسين في بحثه عن المشاكلة والاختلاف.

وقد عبر عن قضية المشاكلة والاختلاف، وانتهى إلى مصطلح ثالث هو النص المغلق والمفتوح.

يبدأ الغذامي من الجدل حول نصوص بعينها وما شجر حولها من خلاف، ثم ينطلق لشرح رؤيته الخاصة، والمرويات التراثية غالباً ما تكون حول نصوص تنطوي على إشكال معين، وهذا ينسجم مع توجهه النصوصي منذ البداية ومع مفهومه للنقد بوصفه فلسفة وفروض نظرية يلتمس لها شواهد من النصوص، وليس العكس أي استنباط النظرية من النصوص، ولهذا يلجأ إلى التراث الأدبي ممثلا في النصوص، وإلى التراث النقدي ممثلاً في الأحكام، ويحرص على أن تكون الأحكام النقدية منطوية على الرأي ونقيضه.

ومن أهم ملامح منهجه في دراسة النظرية النقدية العربية تركيزه على النصوص موضع الخلاف التي ترتبط بمفاهيم عصرية، ومن الملاحظ أن النصوص المشكلة كثيراً ما تكون

لشخصيات إبداعية مرموقة، مثل امريء القيس، فيعمد إلى الغوص في الملاحظات الجزئية ليستقريء منها أحكاماً كلية مستدلاً بها على مفهوم نظري ذي شأن، فبيتا المتنبي اللذين كانا مثار جدل في بلاط سيف الدولة المتنبي وهما:

كأني لم أركب جواداً للذة ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال

ولم أسبأ الزق الروي ولم أقل لخيلي كري كرة بعد إجفال

جمع حولهما آراء جملة من أبرز النقاد القدماء مثل ابن طباطبا وابن رشيق والمرزباني، وجعل هذه الآراء تدور في إطار مفهوم نقدي جديد هو (المشاكلة والاختلاف) مؤصلاً له عبر نظرية كلية هي نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني مقارنا بين مفاهيمه ومفاهيم ناقد علم على مدرسة ما بعد الحداثة (دريدا)، وهي التفكيكية مزاوجاً بين مصطلحات قديمة وأخرى حديثة هي (الأثر) منطلقاً إلى آماد بعيدة مناقشا علاقة الفكر باللغة.

والحقيقة أن مفهوم الأثر مرتبط بمفهوم محدد في (التقويضية) إذ يتصل بمفهوم الحضور والحضور الذاتي، ويري (دريدا) في الأثر شيئاً يمحو المفهوم الميتافيزيقي للأثر وللحضور فالأثر «يتأسس على إمكانية وحضور المحو، واحتمالية الانمحاء هذه تظهر نفسها في محو الأثر لكل ما يمكن أن يسهم الأثر في حضوره على الرغم أن هذا الأخير يعزز وجود الأثر»[21].

فهذا المفهوم الفلسفي للأثر الذي يستحيل معه حضور المعنى كمرجعية لأنه يمحى حال وجوده بأثر آخر، وهذا ما لا يمكن ربطه بالنظرية النقدية التي هي موضع البحث؛ بل هو إسقاط غير ممكن لمفاهيم حديثة على أخرى قديمة.

وفي إطار الرؤية الواحدة يفرق بدقة بين المنطلقات المفهومية؛ فأصحاب رؤية المشاكلة، بعضهم يستند إلى الذوق، وبعضهم يستند إلى العرف، فابن رشيق الذي ينحاز إلى المشاكلة ينطلق من المعنى، فهو يناقش مسألة الصواب؛ أما من مال إلى الاختلاف فقد استدل بالقرآن الكريم وفسر البيان بالبيان ومنهم من كان حكمه ذوقياً أيضاً، مثل عبدالقاهر صاحب مقولة (شدة الائتلاف وشدة الاختلاف).

إنه يدرك أن مفهوم الشعرية ينبع من ضرورة الانزياح عن المألوف؛ ولهذا يحاول قدر المستطاع أن يلتمس في التراث النقدي ما يعينه على تجذير هذا المفهوم في النصوص التراثية، وخصوصاً عند عبدالقاهر الجرجاني الذي جهد في إثبات أنه صارع من أجل الخروج عن مفهوم (المعنى)، ولكنه برغم ذلك ظل أسيراً له، فنظرية النظم - على خلاف ما هو راسخ في قراءات المعاصرين لها - تقترب كثيراً من المفاهيم النقدية الحديثة حول النص فيؤكد أنها تتدثر بالمعنى وأنها تقتصر على (معاني النحو) - وأن الجملة تتشكل وفق ترتيب المعاني في الذهن، فلا يعول عليها، ولكنه يؤكد أن المعول على رؤيته للجملة لترسيخ مفهوم البنية، أما النظم فهو ينحصر في «توخي معاني الكلم» فالنظم ليس إلا «توخي معاني النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه بين معاني الكلم»، وهذا التوخّي يجعل اللفظ تابعا للمعنى، ويحاول الغذامي أن يلتمس مخرجاً للتناقض بين حديث الجرجاني عن تبعية المعنى للفظ، وعن حديثه عن الائتلاف في المختلفات، وعن (الجمع بين أعناق المتنافرات) فيجعل الأولى حديثاً عن فعل الإنشاء، والثانية تأملاً في فعل القراءة،

فالأولى ترتكز على المعنى والثانية على (الأثر)، وهويقارب بين هذا المصطلح الحديث الذي ينتمي إلى التفكيكية ومقولة الجرجاني.

ولعله من الواضح ألا سبيل إلى الخروج من مأزق التناقض في هذه الثنائية إلا من قبيل التقريب بين مفهوم المعاني المقصودة في حديث الجرجاني بربطها بالسياق النفسي بالإضافة إلى السياق العقلي فيكون التركيب النحوي الذي يتم بوعي مسبق تابعا للمعنى العقلي، وإن تحدث عن ترتيب المعاني في النفس كمرحلة سابقة فمادام قد تحدث عن المعاني فإنه يقصد الجانب الفكري العقلي، والدليل على ذلك قوله «على الوجه الذي يقتضيه العقل»، وأما السياق النفسي بمفهومه الحديث (السيكولوجي) الذي يفضي إلى مفهوم (الأثر) فيكون منبثقاً من التركيب القائم على معاني النحو، وبهذا لايكون ثم فرق بين النص الذي تلازمه المعاني من خلال دلالات الألفاظ وبين هذه المعاني، فيكون الأثر تاليا وليس سابقا؛ ومن ثم يمكن فض الاشتباك بين هذه الثنائية دون حاجة إلى الحديث عن الإنشاء والتلقي، فأي نص أدبي إنما ينشأ بدوافع سابقة له تنتج نصاً يترتب عليه دلالات مضمرة في الدوافع التي حدت إلى إنشاء النص؛ ولكنها مستقلة عنه تنشأ عن التشكيل وهوفعل النظم أو الكتابة. ولا تكون بنا حاجة إلى معالجة العلاقة بين اللغة والفكر.

وحديثه عن (معنى المعنى) ينسجم مع هذا المنظور ؛ فالمعنى الأول هو الذي ينتج عن الدلالات في مستواها الأول، والمعنى الثاني هو المنبثق عن التشكيل النحوي في مستوياته الفنية الإبداعية.

فهي لا تنفصل عن البنية العقلية التي أكدت سابقاً أنها ملازمة

لها بحكم أسبقيتها وارتباطها بالألفاظ والعلاقات النحوية بينها، أما الدلالة التأويلية فهي مرتبطة بالأثر؛ ومن غير الممكن فصلها عن الدلالتين السابقتين وهي مرتبطة بما أشار إليه في تعريفه للغة من أنها إشارات وأن الإشارة تحمل معنى التعويم الدلالي، وإيراده لمفهوم البنية عند ديريدا بأنها ليست مجرد شكل وعلاقة وترتيب، ولكن البنية - إضافة إلى ذلك - تقوم على أسس من التساند والتكامل، وهما شيئان متماسكان، على أن منظور البنية في النقد الأدبي - كما يقول جاك دريدا - هو منظور المستوى الذي يستنتجه الغذامي، وأن الصفات اللاحقة التي تحدث عنها الجرجاني وعوّل عليها الغذامي تعني شيئاً آخر غير (اللاشيء الجوهري) أو المعنى الغائب الذي يستجلبه التأويل؛ بل إن المسألة في اعتقادي أنه معنى المعنى الذي أشار إليه الجرجاني وربما قصد به الأثر الذي يتركه النص في نفس المتلقي.

إن ما يسميه عبدالقاهر الجرجاني بالصورة أو الهيئة أو الدلالة الذي ينتج الدلالة الثانية (وهي المقصودة بمعنى المعنى) توحي بأن ما أشرت إليه من المعنى العقلي المرتبط بالمعنى اللغوي ارتباطا مباشرا هو المستوى الأول للدلالة أما المستوى الثاني فهو ماتفرزه التراكيب المجازية متآزرة في النص، وليس في الجملة ؛ غير أن ربط الغرض الذي يتم التوصل إليه عبر التشكل النهائي للهيئة بدلالة الغياب يبدو أمراً معتسفاً لسبب بسيط، وهو أن للغرض دلالة معروفة في الخطاب النقدي والبلاغي العربي الموروث، فهو مرتبط بالجانب النفعي أكثر من ارتباطه بالجانب الإبداعي، ولهذا فهو نقيض الغياب، والاستشهاد بتفسير الجرجاني لمعنى المعني وتجييره

لصالح الغياب يبدو غير متسق مع مضمون مقولة الجرجاني، فالمعنى من وجهة نظره هو «المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطه» وهوينجم عن التلازم بين المعنى والدلالة اللغوية والدلالة العقلية؛ أما معنى المعنى طبقاً للجرجاني فهو «أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك إلى معنى آخر» والحديث عن المعنى الآخر لايعني بالضرورة الغياب، بل الأثر النفسي، وهذا الأثر يمكن أن يكون له حضوره الذي يتشكل تاليا للكتابة.

إن الغذامي يحاول أن يصف بدقة رؤية الجرجاني؛ ولكنه في الوقت نفسه يعمد إلى جره إلى مربع البنية، مسقطاً مفهومها على الجملة، ثم يدرك أنه لم يغادر حدود الجملة إلى النص؛ بل كل ما فعله هو تجاوزه لمحدودية المفردة التي تتضمن المعنى، وفي العلاقات التي يقيمها بين المفردات في صياغة الجمل فينتقل من المعنى إلى الدلالة ، محاولاً أن يوضح الفرق بين المعنى والدلالة باعتبار القبلية والبعدية، فالمعنى قبلي وهو رهين المفردة التي تولد من خلال علاقاتها في الجملة الدلالة التي تعتبر تالية للجملة ومنبثقة عنها ، ولعل الاضطراب النظري الذي أصاب الجرجاني ووصف به من خلال الغذامي قد أشكل عليه أيضاً فلم يستطع منه فكاكاً.

يقول مثلاً: «وكان على وشك تحطيم صنم المعنى؛ لولا أنه وقف عند حد تشريح الجملة، ولم يتجاوز ذلك إلى النص أو الوحدة الشاعرية الكاملة، وكل الأمثلة التي ناقشها في كتابه هي الجمل بالمفهوم النحوي للجملة، أي المفهوم المرتبط بحدود الإفادة المعنوية المتوخاة»[22] ثم يقول بعد ذلك «ولو أنه دخل في الوحدات الكبرى التي تتكون من (مجموع الجمل) لكان تحرر من هيمنة

المعنى تماماً»[23] ولكنه لم يفعل، وبالتالي ظلت قضية النصوصية مرهونة بالتمني وظل موضوع الاختلاف الذي بنى عليه الغذامي نظريته ملتمساً له جذوراً عند الجرجاني غير متحققة إلا بجهد تأويلي شاق، فشرط نص الاختلاف هو (الشكل × المعنى × الدلالة) وهذا الذي يحقق الشاعرية؛ أما (الشكل × المعنى) فهو نص المشاكلة وهو يخلو من الشاعرية.

ثم مسألة أخرى تتعلق بالمشاكلة والاختلاف، وهو ما أطلق عليه العمودية والنصوصية؛ فالعمودية على وفق ما يفهم من معالجته لهذه القضية تتعلق بتقنين الإبداع وتأطيره طبقاً لمواصفات معينة اعتماداً على ما ورد في مقدمة المرزوقي لحماسة أبي تمام واستناداً إلى الآمدي في موازنته بين البحتري بوصفه نموذجاً للالتزام بقواعد العمود الشعري وأبي تمام باعتباره متمرداً على تلك القواعد.

وهو ينطلق من مبدأ العلاقة بين اللفظ والمعنى وهو المحور الذي اشتغل عليه ابتداء في مسألة المشاكلة والاختلاف، أي أسبقية المعنى على اللفظ في أذهان جل النقاد العرب القدامى وتشكيل النص طبقاً لترتيب المعاني، وما بناه عليه من تصنيف للدلالات اللغوية والعقلية والتأويلية، وقد عمل على حشد مقولات بعض الفلاسفة والنحويين والبلاغيين والنقاد ليؤكد ما سبق أن قرره عن العلاقة بين اللفظ والمعنى بادئاً بابن سينا من حديثه عن تعدد الدلالات في اللفظ الواحد فنقل عبارته التي تفيد ذلك وكررها أكثر من مرة وهي «انحصار الأسماء في حد ومجاوزة الأمور كل حد»، ولعله قصد إلى أن الألفاظ محددة المعني، وهي أقل قدرة على

استيعاب المعاني الكثيرة؛ لذا كانت هناك ظاهرة اشتراك تعدد المعاني للّفظة الواحدة، ولكنها معان محددة يدل عليها سياقها، وليس التعدد العائم الذي توحي به الصياغات الجمالية، وبالتالي فإن ذلك يدخل في إطار المشاكلة التي يتحدث عنها، وعرض لموقف الخليل بن أحمد من الصيغ المهملة التي جاءت عارية من الدلالة في الموروث اللغوي، ولكنها داخلة في الإمكان الدلالي المحدد أيضاً، فهو ينطلق من فكرة الظاهرة العامة التي سادت الفكر النقدي العربي الذي يقدم المعنى على اللفظ؛ غير أنه يعود فيتحدث عن كون التعدد الدلالي ظاهرة جمالية ؛ ولكن لدى نقاد آخرين، ويعتبر أن عدم التكافؤ بين اللفظ والمعنى الذي أشار إليه ابن سينا هو عيب لغوي استثمر من قبل الجرجاني الذي يعتبره على رأس الفريق الذي يرى في الاختلاف جوهر الإبداع، غير أن استنتاجاته لهذا المفهوم ربما تكون بشيء من التصرف في المعنى الذي قصده الجرجاني؛ إذ يشوب حديثه شيء من الغموض، وعبارته التي استشهد بها الغذامي ذات صبغة منطقية لا تتحدث عن تعدد الوجوه، ولكنها تشير إلى وجه آخر، مما يدخل في باب التأويل بالمفهوم التراثي؛ وليس من باب الإشارة العائمة في قوله «وإنما تكون المزية ويجب الفضل إذا احتمل في ظاهر الحال غير الوجه الذي جاء عليه وجها آخر»، ولعله لايقصد إلى إبعاد الدلالة العضوية كما ذكر ناقدنا وإنما أضاف إليها احتمالاً دلالياً آخر لايبعدها وإنما يبقي عليه؛ بل ربما يجده الأجدر والأفضل، وهذا ما تفيده عبارة الجرحاني «ثم رأيت النفس تنبو عن ذلك الوجه الآخر ورأيت للذي جاء عليه حسناً وقبولاً يعد مهماً إذا أنت تركته إلى الثاني».

ويثير الدكتور الغذامي قضية مهمة ذات بعد تاريخي شامل تتمثل في غلبة المشاكلة على الاختلاف في الخطاب العربي النقدي والبلاغي، وهو لا يتوقف كثيراً لتفسير هذه الظاهرة التي يستدل عليها بتفسير علوم البلاغة وتعريفاتها؛ وفي اعتقادي أن التفكير العربي قد تطور على مر العصور وتطور معه الخطاب؛ فالعربي الذي كان يعيش في الصحراء تنبسط أمامه فضاءاتها و يعيش حياة بسيطة واضحة المعالم لم تشبها شوائب الحضارة بتعقيداتها، حتى ديانته الوثنية كانت بالغة البساطة والسذاجة، فالوثنية العربية لم تفرز أساطير ذات شأن يجمعها جامع عقدي أو طقوسي، وجل ما كان يتميز به خطابه التلميح دون التصريح فكانت لغته كنائية الطابع، وليست استعارية بالمفهوم الفلسفي، لأن الكناية لا تحتمل إلا وجهاً واحداً؛ أما الاستعارة فتفسح آفاقاً للخيال. وحينما انتقلت إلى طور جديد حيث اختلطت بالأمم الأخرى وتعرفت على آدابها وفلسفاتها مثل اليونان والفرس والهنود أصبح فكرها توليدياً، فلم يعد أدبها تقريرياً محضاً يلمّ بالحكمة العابرة والفكرة الشرود؛ بل اعتمد على التأمل العميق والاستقصاء المضني والتأويلات البعيدة، لذا كان تأثير المنطق الإغريقي واضحاً في الفكر البلاغي والنقدي، وطال علوم القرآن وعلم مصطلح الحديث، والنحو واللغة وغيرها من العلوم والمعارف.

غير أن الدكتور الغذامي في بحثه الدؤوب عن جذور النصوصية التي تعتمد النص في كلّيته مصدراً للدلالة مولّدا لها على نحو يخرج بها من صرامة الأحادية إلى رحابة التعددية، ومن حدية المعنى إلى فضاء الدلالة اخترق الحاجز التاريخي لينتقل بالنظرية النقدية

من تخوم البلاغة بتصنيفاتها المنطقية وتوليداتها العقلية إلى آفاق المدارس اللسانية برؤاها التي تجعل من النص منظومة من الإشارات العائمة.

لقد استبدّت الرغبة بناقدنا المعاصر في قراءته للتراث فحدت به إلى أن يعمد في اجتهاده المجنح إلى إسقاط المفهومات الحديثة على مقولات النقاد القدماء فيذهب إلى تأويلها لتتسق مع المنطق اللساني، ولو تحررنا قليلاً من سلطان الأفكار النقدية الحديثة وتماهينا مع منطق المرحلة التاريخية التي ظهرت فيها الأفكار النقدية العربية لوجدنا أن منطق المشاكلة الذي استنبطه ناقدنا من عمود الشعر بمفهومه الذي تبدى عند الآمدي والمرزوقي لم يكن يحمل تلك المفاهيم تحديدا كما وردت لدى الغذّامي، فمنطق المغايرة والمفاضلة كان واردنا، فتجنب التعقيد ومستكره اللفظ ووحشي الكلام معايير عامة ومبدئية، ولها دلالاتها التي ترتبط بثقافة العصر التي ظهرت فيه، وتبدو منسجمة مع المنطق النقدي؛ لأن المنشئ ابن بيئته التي عاش فيها، وهي بيئة بدوية تنفر مما يجانب بساطة العيش وصفاء الطبيعة وتكلف القول، وتنزع منزع التلقائية والعفوية ونبذ التصنع وممجوج الكلام، والإشارة هنا إلى مذهب الأوائل يقصد به تلك المرحلة التاريخية التي عاش فيها العرب في مجتمعاتهم الصحراوية تلك، أما المسارعة إلى وضع البيان النقدي الذي تتحدد فيه معالم الشعرية الأصيلة الذي تمثل في عمود الشعر العربي ملخصاً مذهب الأوائل فقد كان أشبه بإنشاء المتاريس التي يتخندق فيها أصوليو النقد أمام الطوفان الهائل الذي جاءت به المرحلة الجديدة بخيلها ورجلها

في محاولة لاكتساح خطوطها الدفاعية إثر الانعطافة التاريخية الهائلة التي أبدعت ثقافة جديدة وحضارة أخرى ومنطقاً محدثاً، ولم يكن البحتري الذي كان أثيراً لدى الآمدي وحارساً من حراس عمود الشعر بمنأى من رياح التغيير، فهو صنو أبي تمام وتلميذه الذي قال عنه: «ما أكلنا الخبز إلاّ به». وهذا ما أكده الغذامي حين أشار إلى تجربة البحتري الشعرية مستحضراً رأي ناقده الأثير عبدالقاهر الجرجاني الذي وصفه بـ «أنه ليروض لك المهر الأرن رياضة الماهر حتى يعنق من تحتك أعناق القارح المدلل»(24) دليل قدرته على التوليد والتلطيف، وحين استشهد بوصف ابن الرومي لشعره بأنه رقى العقارب أي لايفهم، كما استدعى قول الباقلاني عن وجود الغرابة والتعقيد في أحسن قصائده، ووصفه بالغلو في الصنعة والتكلف في الصياغة واستجلاب العبارات.

وبناء على ذلك نفى الغذامي صلاحية سمات الشعر كما وردت عند الآمدي - وبالتالي عند المرزوقي - أن تكون نظرية نقدية عن الشعر العربي، ولكنها خلاصة ذوقية تخص الآمدي.

وإذا كان الغذامي يرد قصور العمودية إلى مبدأ المشاكلة فإنني أرى أنها ترد إلى ضرورة فهم سمات عمود الشعر من منظور أوسع وإلى وضع هذه النظرية في سياقاتها التاريخية كما سبق أن أشرت، كما أن التيارين اللذين سادا النقد العربي القديم طبقاً لما يقوله الغذامي مازالا يسودان النقد المعاصر؛ غير أننا نميز بينهما بماهو أقرب إلى ثقافة العصر وإلى ذوق النخبة وثقافتها؛ فالحسناء العقيم وهو مصطلح الجرجاني الذي أشار إليه ناقدنا مجملاً وصفه بأنه «يسرد على السامعين معاني معروفة وصوراً مشهورة،

ويتصرف في أصول هي وإن كانت شريفة فإنها كالجواهر تحفظ أعدادها ولا يرجى ازديادها» على أن يقول «كالحسناء العقيم والشجرة الرائقة لاتمتع بجني كريم»[25].

وتفسير ذلك ربما يقودنا إلى آفاق متعددة؛ فإنه ليس من الضروري أن يقودنا الشعر إلى جني كريم وفقاً للرؤى النقدية الحديثة فالوظيفة الانتباهية للشعر التى أشار إليها الدكتور الغذامي في أسئلة الثقافة ليست هي الوظيفة الرئيسة ،فالوظيفة الجمالية هي الأهم، والجرجاني وإن تحدث عن المعاني المعروفة والصور المشهورة أشار إلى التصرف في الأصول الشريفة، وهنا يلمس وظيفتين الأولى تتعلق بالمعاني، وهي وظيفة اتصالية ليست بذات شأن، ولكنها تمثل المستوى الأول ، والوظيفة الجمالية المعروفة كالجواهر التي لاتزيد عدداً، ولكنها تحتفظ ببريقها، وهذا تفسير منطقي لا ينسجم مع طبيعة الفن، فليست الصور والمعاني مما يمكن تصنيفه على هذا النحو، وكلا الوصفين الواردين لدى المرزوقي والجرجاني يخضعان لمعايير عقلية سواء (الأتي السمح أو الأبي الصعب) فهي أوصاف عائمة ليس لها معايير محددة قابلة للتأويل .

وسواء ما اسماه الغذامي بالعمودية أو النصوصية، حيث العمودية تتصل بالأتي السمح، والنصوصية بالأبي الصعب، فإن الأمر يبدو مختزلا للغاية، ويتكشّف عن آفاق أبعد مدى وأرحب سعة؛ فلو افترضنا أن السهولة تتأتى من واحدية المعنى وسبقه على اللفظ، وأن الصعوبة ناجمة عن تعدد الدلالة وانطلاق الإشارة في فضائها الفسيح لما استقام ذلك لأن الأسس التي نهض عليها عمود

الشعر ليست سلسة القياد بل تحتاج إلى مراس؛ فشرف المعنى وصحته يقتضي التخيّر والاصطفاء وهو لا يخضع لمعيار محدد، ويخضع للذوق، والأذاواق متباينة مختلفة، وإرضاؤها ليس با لأتي السمح بل يحتاج إلى طول تأمل وتنخل، ويقتضى دراية وإبداعا ليأتي بما هو معجب مقنع، وإذا كانت السلاسة ممكنة فإنها تحتاج إلى معرفة وخبرة؛ وتستلزم علما ومعرفة، وربما كان هذا ممكنا لأن مقاييسه معروفة ؛ لكن الشرف الذي يعنى رفعة المعنى وطرافته وخروجه عن المتداول المبتذل مما لايمكن الوقوع عليه بسهولة ويسر.

أما جزالة اللفظ واستقامته فهو شرط آخر؛ فالجزالة تخضع لذوق لغوي خاص لا معيار له وأما الاستقامة فلها شروطها التي يمكن أن تخضع للقياس ولكن توافر الشرطين معا فيه إبداع، ولا أظن نصاً ما يمكن أن يشاكل نصاً آخر على هذه القاعدة التي لا يمكن أن تخضع للقياس؛ كما يمكن أن يفهم من عبارة المرزوقي، وهذا يتفق مع القاعدة الشهيرة التي تقول إن «كل زيادة في المبنى تتضمن زيادة في المعنى»، وإن كان المقصود بذلك الكلمة في علم الصرف فإن هذا القول يصدق على الجملة في علم النحو ؛ فالمعنى يمكن أن يستقيم دون أن يكون اللفظ جزلاً ودون أن يكون على درجة من الرقي والشرف، وليس شرطاً أن يكون القول وصفاً حتى تشترط الإصابة فيه، والإصابة هنا لا تعني بالضرورة مطابقة الوصف للموصوف ظاهراً؛ فهي قد تتجاوز الظاهر إلى الخفي؛ وهنا يحتاج الواصف إلى أن يكون مبدعاً يغوص وراء الظاهر ليصف ما دق على البصر إلى ماتدركه البصيرة، ويتجاوز الواقع السطحي إلى الجوهري العميق، وكيف يمكن أن نقرر ببساطة أن المرزوقي يقصد

أسبقية المعنى على اللفظ على هذا النحو، فالناقد يرى أن الإصابة تقتضي هدفاً خارجياً تسعى إلى الوقوع عليه؛ وليس هذا هو المعنى الذي قصده الآمدي بالضرورة ، فقد يكون المعنى خارجياً أوداخلياً؛ وليس هو بالضرورة المعنى القبلي الذي ينبغي أن يتماهى معه ؛ بل ربما يبتدعه متخيلاً له فيصيب مبتغى النفس في الإبداع ومطلبها في التعبير عما كمن في النفس أو وقر في الضمير.

لذلك كله فإن مشاكلة هذا المعنى لما هو قبله ليس ضربة لازب، ومن قال إنه يقتضى مشاكلة الدال للمدلول على النحو الذي ذهب إليه الغذامي، واستشهاده بمقولة عمر – رضي الله عنه – في الثناء على زهير لأنه يمدح الرجل بما فيه، ربما لايستقيم هنا مع مفهوم الشاعرية؛ فهذا حكم أخلاقي يصدر عن قاعدة شرعية يدعو لها هذا الصحابي الجليل؛ وليس حكماً فنياً، لأنه يقف عند الوظيفة الانتباهية لشعر زهير ولا يتحدث عن الجانب الجمالي الذي يخضع لمعايير أخرى جعلت من زهير من مبدعي الاختلاف وليس من مبدعي المشاكلة فهو من عبيد الشعر الذين لا يتعاملون مع الأتي السمح وإنما مع الأبي الشموس، فهو على رأس تيار يحتشد للإبداع ولا يتسقط السهل اليسير؛ ونحن لا نستطيع أن نتعامل معه على نحو مجرد من سياقه التاريخية، فالاختلاف هنا محدود بحدود الدرجة التي وصلت إليها الثقافة العربية، وثم من غاص في معلقة زهير ليكشف لنا عن أدائه الذي يتجاوز التوصيل إلى التأصيل حيث يتحدث عن الأداء والتشكيل فيجترح بعدا أسطورياً يتجاوز الظاهر المألوف إلى الغريب المبتدع؛ وليس المطبوع متهاوياً بالضرورة، وبالتالي فإن أحداً لايملك شرعية طرده من ساحة الإبداع.

وليس ثم أساس للقول بأن الإبداع يقوم على الادعاء ولا ينهض على البيّنة العقلية؛ فذلك تبسيط مفرط للمسألة وتقسيم حدي لايستقيم مع طبيعة الأدب، فليس ثم ادعاء وبينة ؛ لأن هذا منطق عقلي خالص؛ وللإبداع منطقه الخاص الذي يحفل بالأداء ولا يكترث لما دون ذلك .

يرى الدكتور الغذامي في المبادئ التي يقوم عليها عمود الشعر تأكيدا لمفهوم المشاكلة الذي تحدث عنه ، وقد سبق أن عرض لثلاثة منها على النحو الذي أسلفنا ثم قام بمناقشة الأربعة الباقية على الأساس ذاته (المشاكلة)؛ ففي توضيحه لمفهومك (المقاربة في التشبيه) قرر أن ذلك يعني المشاكلة التامة لأن الاشتراك في أغلب الصفات بين المشبه والمشبه به مناط هذه المقاربة.

وهنا لابد من التوقف قليلاً عند مفهوم المقاربة؛ فهل هذا يعني التماثل الكامل بين طرفي التشبيه بحيث يدركه العقل على أساس منطقي أم هو تقارب يدركه الوجدان، ويكون وجه الشبه على مستوى الشعور وليس على مستوى العقل أو على المستويين معاً؛ ثم ألا تعني المقاربة الاقتراب النسبي وليس التماثل الكامل؟ وهذا احتراز من التشبيهات النشاز التي تقع في غير موقعها، هذا من ناحية؛ ومن ناحية أخرى ألا يختلق إدراك المقاربة هذه والحكم عليها من متلق إلى آخر ومن زمن إلى زمن؟ وأذكّر هنا مرة أخرى بالسياق التاريخي وبالتغير الذي يطرأ على الذوق الجمالي، ألا نعتبر قول السياب «عيناك غابتا نخيل ساعة السحر أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر» من صنف المقاربة في التشبيه؛ بينما يمكن أن ينكر هذه المقاربة متلقون آخرون، أو من سبقنا في مرحلة سابقة؟

وإذا كان المعيار «تبين وجه الشبه بلا كلفة» ألا يمكن أن يتفاوت من شخص إلى آخر ؟ وألا يختلف العرف الثقافي السائد من عصر إلى عصر؟ أم أن ثمة قطعاً وحسماً في هذه المسألة ! ويمكن أن نقول مثل هذا عن الاستعارة.

وحينما يأتي المرزوقي بما يفهم منه غير الذي قصده ناقدنا يتهم بالاضطراب فيقول عنه «ولعل المرزوقي قد اضطرب هنا بناء على اضطراب مصادره»(26) وذلك تعقيباً على حديث المرزوقي عن التشبيه النادر، ووصف قوله بالتناقض لأنه (الغذامي) أصر على أن يفسر كلامه تفسيراً عقلياً منطقياً ليصل إلى أن المشاكلة هي الأساس، والمشاكلة تدرك إدراكاً عقلياً؛ وهو متمسك بها معياراً رئيساً في مقابل (الاختلاف) فالمقاربة والتناسب اللذين يتحدث عنهما المرزوقي ويتشبث بتفسيرهما الغذامي كلمتان ذوقيتان في الدرجة الأولى وليس لهما مقاييس عقلية دقيقة.

وإذا كان الجرجاني يمثل الاختلاف كما يرى الناقد مستشهداً بمقولته «إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب» فالجرجاني يتحدث عن طرفي التشبيه بوصفهما مدركين عقليين، بينما يتحدث المرزوقي عن التشبيه بوصفه الكلي بعد صياغته فيدركه إدراكاً كلياً، ولا يتحدث عن كل طرف في مواجهة الآخر، (وتصوير الشبه بين المختلفين) لايناقض المقاربة ؛ فالمقاربة تكون بين المتباعدين، فأي علاقة بين البطل المحارب ببسالة وبين الأسد في مألوف التشبيه، فهما متباعدان يلتمس التشبيه مقاربتهما، أليسا مختلفين في الجنس كما يقرر الجرجاني؟ أليس كذلك ؟

لابد أن نشير إلى مسألة أخرى مهمة تتمثل في أسلوب الصياغة عند الجرجاني، فهو يكتب بحس الأديب المنشئ، وليس بدقة الناقد المنظر، ولنا أن نتأمل عباراته التي ساقها في هذا المقام «اختصار ما بين المشرق والغرب والأشباح القائمة ، ينطق الأخرس ويعطيك البيان من الأعجم ويريك الحياة في الجماد... إلخ» مما يمكن اختصاره ولكنه يعمد إلى فنون البديع سجعاً وازدواجاً ومجانسة ومطابقة وتحليقاً في آفاق المجاز؛ من هنا فإنه يترك فسحة للتأويل، ولا يقطع أو يجزم شأن المنظر المفكر.

أما الجمع بين أعناق المتنافرات والمتباينات فيتحقق في أبسط أنواع البديع ؛ فضلا عن أنه من ضروب المألوف من القول، فيقوم على ما يشبه المفارقة والحياة كلها مفارقة كبرى.

أما الحديث عن العلاقات الوهمية في الصورة الفنية فهو لا ينسجم مع أدبية الأدب، فالوهم خارج إطار جماليات الصورة، وحينما قسم كولردج الخيال تحدث عن خيال أولي وخيال ثانوي ووضع هذين النوعين مقابل التوهم. وجعله مناقضاً لهما؛ فالتوهم عنده قوة تجميعية عمله يشبه عمل الذاكرة حيث يقع خارج إطار الزمان والمكان دون رابط يجعل منه وحدة مترابطة قادرة على التشكيل إذ يعرفها بأنها «ملكة عقلية تخلو من الروحية العاطفية ،لذلك فإنها تحشد وتكدس وترص، لكنها لا تصل من هذا كله إلى الوحدة أما «الخيال» فهو علي النقيض من ذلك تماماً، جوهر عمليات المعرفة، وهو القادر علي الوصول إلي الوحدة الكامنة وراء الظواهر الحسية، إنه يمتاز عن «التوهم» بما لديه من قدرة علي التركيب بين الأشياء، وتشكيلها في وحدة قائمة، فهو: (ملكةعقلية،

وقوة روحية عاطفية. لذلك فإنها أداة (موحدة)، تلمح بين الأشياء جوامعها، وتري في الأجزاء والعناصر وحدتها)[27].

أما التخييل، فوفقاً لمفهومه اللغوي يقوم على تفعيل الخيال، مما يذهب به إلى آماد واسعة، ولكنه يظل في إطار الإدراك الحسي والشعوري دون الجموح إلى الافتعال في استحضار الأشتات غير القادرة على التوحد، والتخييل كما يراه حازم القرطاجني «أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر والمخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[28].

وقد أشار الغذامي إلى أن القرطاجني يضع مبدأ الاستغراب النفسي كسبب للإحساس بجمالية النص وإثارة التعجب متفقاً بذلك مع الجرجاني في مفهوم الإثارة؛ ولا أعتقد أن أحداً يختلف حول سمة الدهشة والإثارة بوصفها دينامية جمالية؛ ولكن الاختلاف في الدرجة؛ وإذا كان التعجيب محصلة للتخييل فهو ما يسعى إليه النص الأدبي ابتداء، ولا علاقة له بمصطلح المشاكلة كما أشار إليه الناقد.

ولم يتوقف كثيراً عند مبدأ من أهم الأسس التي نهض عليها عمود الشعر وهو «التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن» وهو إشارة مهمة إلى الوحدة الفنية في النص؛ وتقف عند المبدأ الذي يخدم وجهة نظره ممثلة في «مشاكلة اللفظ للمعنى» واعتبر الأبواب السابقة لهذا الباب مفضية إليه فهي الغاية والمنتهى مع أن المرزوقي ختم حديثه بها مقدماً العناصر السابقة عليها، ولا أظن أن المشاكلة بين اللفظ والمعنى تعني القطع والجزم

فهذا لايستقيم مع لغة الأدب من المنظور النقدي في كل العصور دون حاجة إلى الاستشهاد بما ذهب إليه الجرجاني من تأكيد لهذا المفهوم حين قال «ومما يجب ضبطه في هذا الباب أن كل حكم يجب في العقل وجوباً حتى لا يجوز خلافه، فإضافته إلى دلالة اللغة وجعله مشروطا فيها محال ، لأن اللغة تجري مجرى العلامات والسمات»[29].

وليس هناك ما يشير - كما يقول الدكتور الغذامي - إلى أنه «إن جاء الشاعر باستعارة تخصه ومن ابتكاره فهو بالضرورة قد تجاوز المألوف» وبالتالي علينا أن نرفضها، ومعنى المعنى ليس من ابتداع الجرجاني مفهوما؛ فالكناية التي هي من أكثر الظواهر الأسلوبية شيوعا في الشعر الجاهلى تقوم على لازم المعنى أي معنى المعنى.

ولعل خلاصة ما وصل إليه ناقدنا الغذامي أن المبدعين في كل العصور لم يأبهوا لتنظير العموديين، وهذا التنظير لم يقو على توصيف الإبداع، ويبدو الاضطراب واضحاً عندما يورد كلام المرزوقي عن الصدق والكذب فيجده مؤمناً بما أسماه النصوصية التي قوامها الاختلاف «لأن قائله إذا أسقط عن نفسه تقابل الوصف بالموصوف امتد فيما يأتيه إلى أعلى الرتب وظهرت قوته في الصياغة وتمهره في الصناعة واتسعت مخارجه وموالجه... إلخ»[30].

ولعل في هذا القول الفصل الذي ينقض ما ذهب إليه ناقدنا من تفسير لمعنى المشاكلة إذا كان مجترحها يصطف إلى جانب النصوصية، كما يقول «وهنا نجد المرزوقي يكتب نهاية أبوابه

السبعة بهذه الجملة التي تقضي بالمبالغة والتمثيل وتلغي المصادقة والتحقيق، وتقول بسقوط تقابل الوصف والموصوف»[31] وبالتالي تنهار أعمدة هذا التصنيف الحدي كما أقامه.

أما فيما يتعلق بالنص المغلق والمفتوح فإن الناقد ربما يكون قد وجد نفسه أمام مفارقة تميط اللثام عما أشرت إليه من قبل؛ ففي الوقت الذي يقرر فيه أدبية الشاهد الذي أتى به بوصفه نصاً، وهو بيت الشعر:

كأننا والماء من حولنا قوم جلوس حولهم ماء

متشبثاً بأدبيته مشيراً إلى أن كل تعريفات الأدب تتفق على ذلك من الجاحظ إلى القرطاجني إلى طه حسين إلى رومان ياكوبسون، وليس ثم من يستطيع تخليصنا من هذا البيت؛ ولكن المشكلة فيه أنه مغلق الدلالة، وأن الأدبية ترتقي بالنص بمقدار ما فيه من اختلاف، والمشكلة في البيت المذكور أنه قائم على المشاكلة التامة، وقد سبق أن أشار الناقد من قبل إلى انتفاء أدبية الأدب في النصوص القائمة على المشاكلة؛ هذا من جهة؛ ومن جهة ثانية يشير إلى «الاختلاف في التشبيه (والاستعارة طبعاً) هو من شروط قيام التشبيه ، فهم يشبهون الفتاة الحسناء بالقمر وبينهما من الفروق أضعاف أضعاف ما بينهما من الاتفاق» وقد عاب من قبل مثل هذا التشبيه لأنه قائم على المشاكلة نظرا لالتزامه بالمألوف طبقا لنظرية عمود الشعر التي ألغاها من قاموس النظر النقدي وأثبت عدم صلاحيتها لتشبثها بالمشاكلة، وهنا يحتشد مستعينا بالجاحظ وبما جاء في مسرحية (روميو وجولييت) ليثبت أنه قائم

على الاختلاف ؛ وكل ذلك ليؤكد أن البيت الذي أتى به نص مغلق وأن معظم الأدب يقوم على المشاكلة فهو من النصوص المغلقة، وقليل من النصوص المفتوحة.

وتتبدى الإشكالية فيما يذهب إليه الغذامي من الجمع بين المشاكلة والنص المغلق فيضطر إلى الاعتراف بأدبية النصوص القائمة على المشاكلة، وفي الوقت نفسه يخليها من الإبداع ناسبا إياها إلى الإغلاق، وقد جمع أربعة من رجال الأدب ونقاده الأقدمين (وهم أبو بكر الصولي وعبد الله بن الحسين والبحتري وعلي بن الجهم ليثبت أن شعر أشجع السلمي (مغسول) وأنه (يخلي) وأنه ينتمي إلى المشاكلة والنص المغلق[32] ويبني رأيه على نقدهم الانطباعي لشعر أشجع دون أن يذكروا ما يفيد أن مآخذهم عليه تقوم على المشاكلة؛ بينما يقول في تفسير مأخذه عليه انه «ربما مرت له الأبيات مغسولة ليس فيها بيت رائع... يعمل الأبيات فلا يصيب فيها ببيت نادر»[33].

وقد ذهب الغذامي كل مذهب ليؤكد فكرته عن المشاكلة والاختلاف والمغلق والمفتوح ولعله أسرف في التأويل ومزج بين الاجتماعي والأدبي وابتعد عن موضوع الأدب ليتحدث عن الاختلاف بعامة وأسرف علينا في التعمل وخصوصاً فيما يتعلق بقصة مطر والأحوص، وربما داخل هذه القصة شيء من الأسطرة، فهي تخالف ما تواضع عليه الناس من احترام بين الضيف والمضيف، ثم إن الأبيات من الناحية الجمالية تقريرية يطابق فيها اللفظ المعنى ولا يخالفه، ولا تتعدد فيها الدلالات، وهذا التتبع الذي قام به لتحولات (السلام عليكم) لايقدم ولا يؤخر؛ فقد ظل المعنى هو

المعنى ولم يتحول إلى دلالة، والطرافة ليست في النص الأدبي وإنما تكمن في البعد الاجتماعي للقصة، فالنص الأدبي ليس مفتوحاً ولا اختلافيا كما يقول ناقدنا.

أما النصوص التي ساقها بعد ذلك ليكرس مفهومه عن النص المغلق والنص المفتوح فجميعها نصوص مغلقة من الناحية الجمالية محددة المعاني بدليل استغراقه في شرحها وبلورة معانيها، وقد جاء بها متحدثة عن نصوص غيرها، فقصيدة المتنبي التي يخفيها بتميّزه الإبداعي يتطابق فيها المعنى مع اللفظ مطابقة تامة ولا يختلف اثنان في تفسيرها؛ فشعر المتنبي بلغ من الإبهار والجودة ما دفع الأعمى إلى النظر إليه والأصم إلى سماعه لروعته فهل يحتمل بيته الذي يتضمن هذا المعنى خلاف ذلك:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم

وقس على ذلك بقية الأبيات التي استشهد بها الغذامي للمتنبي ولأبي النجم العجلي، وكذلك المعري في وصفه لشعره، وهو الذي اعتبر حكيما وليس شاعراً من قبل، ونزعت عنه صفة الاختلاف في مقولات الجرجاني، وهو إنما يتحدث عن نصوصه، فلا اختلاف؛ بل هي المشاكلة بعينها لذا سمح لنفسه بشرح أبيات المعري بيتاً بيتاً، وعقب على ذلك بقوله «هذه صفات النص المفتوح والاختلاف في مقابل نص المشاكلة أي النص المغلق: (الانتقال من الحضور إلى الغياب والمتغير والمتحول قائم على الوهم ونص سابق على الشاعر) فهل يا ترى هذه السمات التي استخلصها الغذامي تنطبق على شعر المعري من الناحية الجمالية أم أنها تنطبق على فلسفته؟

إن الذهاب بعيدا في الحديث عن النص المفتوح حتى ليطال علماء الأصول بالإضافة إلى النقاد الذين سبق أن اتهموا بالعمودية، والقول بأسبقية المعنى على اللفظ ليثير الدهشة؛ فتتحول أقوال القرطاجني إلى نظرية في مفهوم القراءة والاستقبال تتفق مع تصوّر أبي نواس حول النص المعمى غير المستبان[34].

لقد حشد الغذامي عدداً كبيراً من النقاد ليجذّر فكرة النص المعمى، مثل أبي هلال العسكري مبيناً أنه أشار إلى الإخفاء والإغماض والتعمية، ويلح على فكرة التصرف عنده إذ يجعل أبا نواس في مرتبة أعلى لتصرفه في أشياء من وجوه الشعر بينما جاء شعر مسلم على وتيرة واحدة، ويقرن مفهومات الاختلاف عند الجرجاني إلى التخييل عند القرطاجني وإلى تعدد الوجوه عند العسكري فيجمع بين رموز المشاكلة والاختلاف على صعيد واحد لأن ذلك يخدم فكرته عن النص المغلق والمفتوح، وينقل عن أحد علماء الأصول الشيخ عبدالرحمن السعدي قوله «أن تفهم ما دل عليه اللفظ من المعاني، فإذا فهمتها فهماً جيداً ففكر في الأمور التي تتوقف عليها ولا تحصل بدونها وما يشترط لها، وكذلك فكر فيما يترتب عليها وما يتفرع عنها وينبني عليها» ويجعل من هذا القول الذي يتصل بالعلاقة بين اللفظ والمعنى في مجال غير مجال الأدب نظرية في القراءة تعتمد على (ملكة الغوص على المعاني الدقيقة) معززاً ذلك بمقولة لأبي حامد الغزالي عن الوصول إلى المعاني عن طريق الذوق[35].

وهو يقرن ذلك كله إلى مفاهيم نقدية جديدة مثل النص الجماعي عند بارت فالأنا القارئة مكونة من نصوص جماعية هي

التي تكتب النص بعد تلقيه على خلفية هذه النصوص التي تشكل ثقافة المتلقي وذوقه على نحو ما يمكن أن يفهم من حديث الغذامي، واستشهد بمقولة ريتشاردز التي يقرر فيها أن الشعر تسجيل لأحسن اللحظات وأسعدها وحصيلة لأسعد العقول وأحسنها[36].

ولا أعتقد أن ذلك يفضي إلى ما قرره الغذامي على وجه الدقة، فقد ذهب مذاهب شتى في التفسير والتأويل لتأييد فكرته عن النص المغسول والمحصور والنص المعمى والمفتوح والمغلق، هذه التقسيمات الحدية المتداخلة حيناً والمتناقضة حيناً آخر.

وهكذا يتبدّى للباحث أن الدكتور عبدالله الغذامي في قراءته للنظرية النقدية العربية للتراث قد توصل إلى قناعة مفادها أن هذه النظرية تنهض على أعمدة ثلاثة:

أولها – الاهتمام بالمعنى وجعله في مكان الصدارة، وأن النص تال له وليس سابقاً عليه، وهذا مناط المشابهة، وثم محاولات لاختراق هذه المشابهة تمثلت في نصوص نقدية وإبداعية ؛ ولكنها لم تستطع أن تؤسس لتوجه جديد يقوم على المخالفة إلا بجهد جهيد.

ثانيها – تأسيساً على ذلك بدت العمودية نسقاً ثقافياً ومنهجاً في التفكير، وأن هذا النسق حكم العقلية العربية وأخضعها لهيمنته منذ القدم وحتى عصرنا الحاضر.

ثالثها – النص المغلق، وهو المصطلح الذي اختاره الغذامي، هو نتاج هذه الثقافة التي قامت على المشابهة وليس على الاختلاف، وأنه لابد من وجود النص المفتوح الذي شهد تحققاً ما من خلال بعض الإبداعات الشعرية التي وقف عندها الشاعر في كتابه (القصيدة والنص المضاد).

ولعل شيئاً من الاضطراب والتناقض كان بادياً في قراءته للنظرية النقدية العربية لحرصه الشديد على تثبيت مقولاته، حيث لجأ إلى شيء من المبالغة في التأويل ؛ ولكنه على الرغم من ذلك كله فتح باباً واسعاً لإعادة قراءة النظرية النقدية العربية القديمة وفحص مقولاتها من منظور جديد، وكان فارساً مجلياً في قراءته وتأويلاته واجتهاداته.

الهوامش

(1) الدكتور عبدالله محمد الغذامي، المشاكلة والاختلاف - قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، 1994.

(2) الدكتور عبدالله الغذامي، سيمياء المفاهيم النظرية بوصفها إشارة حرة، استقبال العرب للنظريات النقدية الغربية، أعمال مؤتمر قسم اللغة العربية بجامعة البترا 2-2007/5/3.

(3) المرجع السابق ص 38 وما بعدها.

(4) ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، 2005، ص 277 وما بعدها.

(5) الدكتور عبدالله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير البنيوية إلى التشريحية - قراءة في نموذج إنساني، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1985.

(6) وسراج حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق الحبيب بن محمد بن الخوجة، دار الكتب الشرفية، تونس، 1966، ص 364.

(7) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 13 و37.

(8) الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، مرجع سابق ص 6.

(9) الخطيئة والتكفير (مرجع سابق) ص 9.

(10) الخطيئة والتفكير ص 28.

(11) حازم القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 346.

(12) الخطيئة والتكفير (مرجع سابق) ص 61.

(13) الدكتور محمد عبدالله الغذامي، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، 1987.

(14) الدكتور محمد عبدالله الغذّامي، ثقافة الأسئلة (مقالات في النقد الأدبي والنظرية)، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ، ص 17.

(15) ثقافة الأسئلة (مرجع سابق) ص 19.

(16) ثقافة الأسئلة (مرجع سابق) ص 29.

(17) محمد عبدالله الغذامي ،الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، 1991، ص16، وما بعدها.

(18) الدكتور عبدالله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي الأدبي، بيروت، الدار البيضاء، 1994، ص 60.

(19) القصيدة والنص المضاد (مرجع سابق) ص 104.

(20) راجع :القصيدة والنص المضاد (مرجع سابق) ص 133 وما بعدها.

(21) د. ميجان الرويلي ود. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط 4، 2005، ص 113 وما بعدها.

(22) الدكتور عبدالله الغذامي، المشاكلة والاختلاف (قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف) المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، 1994، ص 42.

(23) المشاكلة والاختلاف (مرجع سابق) ص 42.

(24) الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف ، القاهرة، 1977 من ص 219-224.

(25) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة بيروت ، 1978، ص 25.

(26) المشاكلة والاختلاف (مرجع سابق) ص 64.

(27) عبدالمنعم تليمة: «مقدمة في نظرية الأدب»، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت، ص 1.

(28) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1966، ص 89.

(29) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة (مرجع سابق) ص 347.

(30) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة ص 12.

(31) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، مرجع سابق، المرزوقي، ص 12.

(32) المشاكلة والاختلاف (مرجع سابق) (ص 787 و88).

(33) الصولي، أخبار أبي تمام تحقيق خليل عساكر وآخرين، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت (د.ت) ص 63، ص 88.

(34) المشاكلة والاختلاف (مرجع سابق) ص 98.

(35) المشاكلة والاختلاف، ص 101.

(36) المشاكلة والاختلاف، ص 103.